أمَّا قبل

يبدو أن العبارة الشهيرة التى أطلقها سقراط ذات يوم ، والتى تقول : « اعرف نفسك ! » ، لم تكن مجرد عبارة وعظية يطلقها أحد الحكماء لتكون مجرد حكمة أو مثل سائر كآلاف الحكم والأمثال ؛ ولكنها تبدو - فى سياقها التاريخى ، ومع التأمل فيها مرتبطة بهذا السياق - أبعد مدى فى مغزاها من كل حكمة ، وأبلغ أثرا فى حياة البشرية من كل ما قاله الحكماء .

إن هذه العبارة تبدو لنا الآن كما لو كانت حداً فاصلا فى تاريخ البشرية بين مرحلتين حضاريتين تقتسمان هذا التاريخ ، كما أنها تمثل انعطافة حاسمة فى منهج التفكير الإنسانى ، حيث تطرح الإنسان نفسه موضوعا للتفكير ، فى مقابل الطبيعة ، أو الوجود خارج الإنسان ، الذى كان من قبل شاغل الإنسان الشاغل ، ويكاد يكون شاغله الأوحد .

لقد كانت هذه العبارة إعلانا عن ميلاد إنسان جديد .

كان الإنسان الأول مشغولا بظواهر الكون من حوله ، وبكل الأشياء التى يقع عليها حسه ، فكان يتأمل فى هذه الظواهر ، ويفكر فى تلك الأشياء ، وينتهى به تأمله هذا أو تفكيره إلى نوع من التعرف ، سواء أكان هذا التعرف صحيحا أم مغلوطا . لكنه منذ أن أطلق سقراط صيحته صار عليه أن يتحول بتفكيره من الخارج إلى الداخل ؛ فبدلاً من أن ينعكس العقل على الأشياء صار عليه أن ينعكس على نفسه ، وبدلا من أن يتأمل فى الظواهر والأشياء صار عليه أن يتأمل فى نفسه . وبعبارة أخرى نقول : لقد صار هناك مصدر آخر للمعرفة ، هو الإنسان نفسه ، أو نفس الإنسان ، وصار على الإنسان أن يولى وجهه شطر هذا المصدر .

ولكى يعرف الإنسان نفسه كان عليه أن يرقبها فى أفعالها وفى كل ما يصدر عنها من نشاط . وكان أول شىء أدركه فى نفسه أنه يفكر ؛ فكان عليه أن يفكر فى هذا « التفكير » . ذلك بأن التفكير بدا له ظاهرة إنسانية متفردة ، ومقوما أساسيا من مقومات الإنسان . ويوم اتخذ الإنسان من ظاهرة التفكير موضوعا للتفكير كان ذلك إيذانا ببدء التفلسف . وكان سقراط نفسه ، صاحب الصيحة المشهورة ، هو أول المتفلسفين .

غير أن الإنسان قد أدرك كذلك أنه ــ إلى جانب قدرته على التفكير ــ يتمتع بقدرة على الإبداع ؛ فهو يبدع الشعر ، والموسيقى ، والصور ، ويمنح المادة الغفل أشكالا معبرة . على أن هذا الإبداع نفسه ، على تنوعه ، لم يكن شيئا جديدا فى حياته . فقد مارسه ــ على نحو أو آخر ــ منذ المراحل البدائية من حياته ؛ لكن الجديد حقا أنه أخذ - عند ذلك المنعطف الحاسم فى تاريخه - يفكر فى تلك الطاقة الإبداعية التى ينطوى عليها ، ويتأمل فى مبدعاته . وكان أول ما أدركه من ذلك هو أن هذه المبدعات توافق ماتقع عليه حواسه فى الطبيعة خارجه من وجه ، ولكنها - فى الوقت نفسه ــ تخالفه من وجه آخر . وإذا كان جانب الموافقة قد أكد له قيمة بعينها لتلك القدرة التى يمتلكها ، تتمثل فى مدى التطابق بين مبدعاته وأشكال الطبيعة ، فإن جانب المخالفة قد فتح أمامه المجال لتدبر مايمكن أن تنطوى عليه هذه المخالفة من قيم كذلك .

وهكذا أدرك الإنسان منذ ذلك الزمن أن مبدعاته تنطوى على قيم معرفية ، شأنها فى هذا شأن التفلسف ، ولكنها فى الوقت نفسه تنطوى على قيم جمالية ، لاتحققها الفلسفة ، ولا تحققها الطبيعة على النحو الذى تحققها به مبدعاته . ومن ثم أدرك الإنسان كذلك أنه قادر على أن يدخل البهجة ــ من خلال هذه المبدعات ــ على نفوس الآخرين ، وأن هذه البهجة تختلف عن أى بهجة أخرى يستشعرونها إزاء الأشياء وإزاء الطبيعة .

ومنذ ذلك الزمن راح الإنسان يبحث فى نفسه الدوافع التى تدفعه إلى ممارسة الإبداع الفنى ، ويحاول تفهم الحالات التى تتهيأ فيها نفسه لعملية الإبداع ، والعناصر الخاصة التى تجعل لإبداعه وقعا متميزا لدى الآخرين . ومنذ ذلك الزمن حتى اليوم لم يكف الإنسان عن الإبداع فى مجالات الفنون المختلفة ، كما لم يكف عن البحث فى دوافع العملية الإبداعية ، وشروطها ، وغاياتها بالنسبة إلى المبدع نفسه ، وأهدافها بالنسبة إلى الجماعة . وكما تراكم - نتيجة لهذا - كم هائل من الأعمال الإبداعية ، تراكم كذلك كم لا يقل عنه ضخامة من المعرفة بعملية الإبداع وجمالياتها .

وعلى الرغم من ضخامة حجم الإنجاز الذى حققه الإنسان فى مجال الإبداع وفى مجال المعرفة بجمالياته ، لم يقنع الإنسان - ولعله لن يقنع قط - بما حققه فى هذين المجالين ؛ لأنه يستكشف فى كل زمن وفى كل مجتمع أنه مازال قادرا على أن يبدع شيئا جديدا ، وأنه - نتيجة لذلك - مطالب على الدوام بأن يعيد النظر فى معارفه القديمة ، وأن يواجه مايطرأ على ساحة الإبداع من تغير . ولأن تجربة الإبداع تبدو - على هذا النحو - لا نهائية ، ستظل محاولات تعرف أبعادها وديناميتها فى تحولاتها المختلفة عملا متصلا .

ولقد دربنا على أن نكرر فى اطمئنان مقولة عامة مؤداها أن الفنان يحقق ذاته من خلال مبدعاته ، ولكننا نستطيع الآن ، وبالقدر نفسه من الاطمئنان ، أن نقول كذلك إن الفن يحقق ذاته من خلال الفنان ، كل فنان ، فى كل زمان ومكان . وإذا كان الفنان يوظف الفن من أجل تحقيق غايات وأهداف شخصية وجماعية فإنه يمكن كذلك أن يقال إن الفن فى كل حقبة من الزمن وكل مجتمع يوظف الفنان نفسه لصالحه ؛ إذ يحقق من خلاله شكلا من أشكال وجوده . وأيما تغير يطرأ على أحد هذين الطرفين - وهو ما يحدث بالضرورة - لابد أن ينعكس أثره على الطرف الآخر .

وفى كلمة واحدة أقول : إن بين الإبداع والمعرفة المتعلقة به جدلا لا ينتهى .

رئيس التحرير

هذا العدد

ما تزال العملية الإبداعية موضع نظر ومراجعة متجددة ، ولعلها ستظل كذلك إلى مدى زمنى غير محدد . والجهود التى بذلت حتى اليوم تؤكد هذه الحقيقة . على الرغم من الكم الهائل من النتائج العلمية ، أو شبه العلمية ، التى حققتها هذه الجهود عبر الزمن . لكن العملية الإبداعية ذاتها ليست إلا عنصراً فى مركب معقد ، أو خيطاً فى نسيج غاية فى التشابك ، فالإبداع لا ينشأ من فراغ ، ولايتم فى المطلق ، كما أنه لا يعد إبداعاً بمجرد أن فرداً من الناس قد نشط فى إنجاز عمل بعينه ، وإنما تتضافر عناصر كثيرة فى توجيه النشاط الإبداعى لدى الفرد إلى الإنتاج ، ولايحتل كل إبداع مكانه فى الدائرة إلا إذا تحددت علاقته بما سبقه من إبداع من جهة ، وبموقعه من مبدعات عصره من جهة أخرى . وإذا كان الحاضر فى جدل دائم مع الماضى ، فإن كل إبداع هو طرف بالضرورة فى هذا الجدل ، فهو جدل مع الماضى ، وجدل مع الحاضر نفسه ، وهو جدل معهما مجتمعين ، وهكذا يشكل الماضى والحاضر بعدين من أبعاد مثلث العملية الإبداعية ، أو ضلعين من أضلاعه ، ويبقى الضلع الثالث الذى يمنح الإبداع دلالته الأخيرة متمثلا فى المستقبل . وإذا كان الماضى والحاضر منتهيين فإن المستقبل يظل مفتوحاً دائماً لحصاد هذا الجدل على المستويات الثلاثة : بين الماضى والحاضر ، وبين الإبداع والماضى ، وبين الإبداع والحاضر .

إن المستقبل هو الحصاد المتجدد لتجارب الماضى والحاضر ، والإبداع ـ وإن يكن حاضراً ـ فإنه يسبق دائماً إلى المستقبل ، بما يطرح من رؤى جديدة على مستوى الأبنية الفنية والفكرية . وإذ يتولد الإبداع من خلال ذلك الجدل المتعدد الأطراف يعود فيطرح على الواقع رؤاه المستقبلية ، محققاً بذلك وعياً جديداً بالحياة . وإذا كان الإبداع الفنى إبداعاً جمالياً فى المحل الأول ، فلا غرو أن ينعكس هذا الوعى على جماليات العملية الإبداعية التى تحقق رؤاه وأهدافه بها ، وعند ذاك ينتهى الأمر إلى أن تصبح هذه الجماليات هى النافذة المفتوحة لمن يريد أن يطل على ما يستشعره الإبداع من تغير ، يستبطنه الواقع فى حركته نحو المستقبل .

وقد شاءت «فصول» أن تفرد لهذا الموضوع الحيوى عدداً من أعدادها ، ولكن لما كانت القضايا التى يطرحها هذا الموضوع تشغل التفكير النقدى على مستوى العالم ، فقد كان علينا أن نفرد هذا العدد لكتابات النقاد والمفكرين من غير العرب ، ليكون ذلك نافذة للاطلال على ما يراه الآخرون ، ثم يعقب هذا عدد آخر تحرره الأقلام العربية ، فى إطار ما لثقافتنا وواقعنا الفكرى والأدبى من تميز وخصوصية .

ويقدم هذا العدد ثلاث مجموعات من الدراسات التى تتناول جماليات الإبداع من زواياها المختلفة ، وتعالج علاقتها وتفاعلها مع صور الوجود الثقافى المتعددة . وتنتظم المجموعة الأولى فى أربع دراسات تصف الجماليات فى حد ذاتها وتبين طبيعتها الشعورية وتوضح وظيفتها الأساسية ، وتركز المجموعة الثانية على علاقة هذه الجماليات بالثقافة فى بعض مظاهرها الفلسفية والأخلاقية والعلمية ، بينما تنحو المجموعة الثالثة إلى المعالجة المحددة لأثر المعطيات المادية للواقع الثقافى على المكونات الجمالية للإبداع عند قطبى الثقافة الغربية المعاصرة .

* فى البداية ، يطرح الحوار ـ الذى ترجمه نهاد صليحة ـ بين الناقد الأدبى تيرى إيجلتون والناقد الفنى بيتر فوللر سؤالا ذا طبيعة إشكالية حول القيمة الجمالية فى العمل الفنى ، هل هى قيمة ثابتة تكمن فى العمل ذاته ، أم نسبية تتوقف على طبيعة استقبال المتلقى وتختلف من زمن إلى آخر؟ فبينما يذهب إيجلتون إلى أن السبب الرئيسى وراء هيمنة مسألة القيمة على الفكر النقدى الغربى هو ارتباط تعريف الأدب ومفهومه بقيم أيديولوجية محددة ينقلها ويدعو إليها ، مما يقتضى فحص الأسس التى تعتمد عليها عمليات التقويم والمفاضلة من منطلق مادى ، ودراسة العلاقات المتداخلة بين أيديولوجيات القارىء ودلالة الأنظمة الإشارية السائدة ، على اعتبار أن القيمة الجمالية ليست مطلقة ، بل نسبية مرتبطة بالظروف التاريخية والثقافية ، يرى فوللر أن مسألة القيمة لم تعد تشغل هذه المكانة فى الثقافة الغربية منذ أمد بعيد ؛ إذ إنه عند استعراض الاتجاهات الفلسفية التى لعبت دوراً فعالا منذ بداية هذا القرن ، بدءاً من الوصفية المنطقية ومروراً بالاتجاهات الماركسية المتعددة ومناهج علم التحليل الاجتماعى ، ثم بالبنيوية والتفكيكية والسيميولوجيا سنجد أن العامل الوحيد المشترك بينها عنده هو تجاهلها لمسألة القيمة ، لأن هذه المناهج فى تقديره مضللة ، تمالىء النظام السائد وتدعمه ، وتعكس حالة التخدير والتغييب الثقافى ، بالإضافة إلى انتشار مبدأ رفض إصدار الأحكام النقدية على أساس المقارنة ، مما يشى بعدم الإيمان بأى هدف للفن . ويؤسس فوللر لمسألة

«وجود» القيمة الفنية انطلاقاً من أن البشر جميعاً يملكون بدرجات متفاوتة إمكانية تذوق الجمال وإبداعه ، ويبحث عن جذور هذه الإمكانية فى الأحوال النفسية والمادية للإنسان ، دون أن ينكر التاريخ ، أو يركز على مجرد الاستجابة الفردية ، بل يأخذ فى منظوره المجتمع بتراثه وثقافته ، ويرى أن «المشكلة» الثقافية الآن تتمثل فى انهيار العقيدة الدينية من ناحية ، والتغير فى طبيعة العمل الذى نتج عن الثورة الصناعية وما تلاها من تطور من ناحية أخرى ، مما أدى فى تقديره لتدمير الظروف الملائمة لنمو ملكات الإنسان الإبداعية وانقراض فنون الزخرفة وإمكانات التعبير الجماعى . ويرى أن القيمة الفنية ذات ثبات نسبى يضرب بجذوره فى طبيعة وجودنا بوصفنا كائنات مادية تحيا فى عالم يخضع لعوامل التغير ، مما يجعل من الممكن إصدار أحكام مقنعة بالقيمة ، تتخطى حدود الحقب التاريخية والثقافات المختلفة .

ومع أن إيجلتون يسلم بوجود حقائق عامة ، إلا أنه يرى أن الأعمال الفنية يعاد بناؤها وتفسيرها من عصر إلى آخر طبقاً لتغير الإطار الثقافى ، ومن ثم فإن درجة الثبات النسبى لا تكفى مركزاً للقيمة الفنية . وفيما يتعلق بطبيعة الاستجابة الفنية يذهب فوللر إلى اعتبارها استجابة لا عقلانية ، تتم فى مرحلة ماقبل التفكير ، ومن ثم فإن الحكم الجمالى ـ من وجهة نظره ـ حكم تلقائى ، قد تتبعه تفسيرات تدخل فى باب الشرح والتقنين ، إلا أنه تظل هناك دائماً بعض جوانب التجربة الجمالية خارج نطاق التوصيف اللغوى الذى يأتى فى مرحلة تالية للتجربة ، وما تتضمنه من «قوة الجذب» التى يعتبرها أهم عنصر فيها

ويرى إيجلتون أن مشكلة الاستجابة الجمالية لا تنتهى بأن نقرر تجاوزها لحدود الأنا الواعية ، ويقترح دراسة العوامل التى تتدخل فى تكوين التذوق الجمالى ، بالإفادة من معطيات اللغويات والتحليل النفسى والدراسات الأيديولوجية والتفاعل بين الأنا الاجتماعية والقوى الحيوية الغريزية ، ويرى أن أى إدراك فورى للعمل الفنى لايخلو من تضمينات أيديولوجية تهبه الأبنية المتصلة بأنماط الإدراك السائدة . ولايلبث أن يدعو فوللر إلى طرح المشكلة على أساس الاعتراف بوجود عمليات نفسية أولية وأخرى ثانوية ، وتتميز الأولى بقدر أكبر من التحرر من سطوة الأيديولوجيا ، ولو كان المجتمع معافى لاستردت العمليات النفسية الأولى ، التى تعتمد على الحدس والخيال والانطلاق فى التفكير والنشاط الإنسانى، حيويتها وتحررت من الخضوع للأبنية الأيديولوجية بأن تصبح هى نفسها بناء أيديولوجيا لايعوق إمكانية الاستجابة الجمالية الخلاقة .

* وننتقل مع شوماخر فى الفصل الذى يعقده عن القيمة المعرفية للأدب ، ويترجمه سعيد توفيق لاختبار طبيعة القيمة الجمالية ، هل هى معرفية أو وجدانية ؟ لنجد أن السؤال وقد تخطى حدود النقد الأدبى إلى نظرية فلسفة الجمال يمكن أن يصاغ على النحو التالى : هل الخبرة الجمالية ـ سواء كانت خبرة مبدع أو متذوق ـ تعد خبرة بقيم معرفية أم خبرة بقيم وجدانية شعورية ؟ ومع أن عنوان الدراسة ـ كما يقول المترجم ـ قد يوحى بأن المؤلف يهدف إلى تأكيد الطابع المعرفى للخبرة بالعمل الأدبى فإن الحقيقة تخالف ذلك ، لأن الخبرة الجمالية بالعمل الفنى والأدبى عنده تحدث تحت مستوى الوعى العقلانى ، أى تحت مستوى الفكر والمعرفة ، فهى خبرة وعى يحس ويشعر ، وليست خبرة وعى يتعقل موضوعه .

وإذا كانت هذه الرؤية تقف فى مقابل الاتجاهات التى تنظر إلى الخبرة الجمالية باعتبارها معرفة توصل مضموناً فكرياً فإنها تؤكد بذلك أولية الشعور على المعرفة ، وأولوية الحس على العقل ، والبدن على الذهن ، مما يعد دعماً لوجهة نظر فوللر فى الحوار السابق . إلا أنه لا ينبغى أن نخلص من ذلك ـ كما يقول المترجم فى مقدمته ـ إلى أن بحث شوماخر يسلب الفن أو الأدب كل قيمة معرفية ، بل يسلم بأن هناك بعداً معرفياً فى الخبرة الجمالية ، ولكن المعرفة هنا لاتفهم بمعناها العام المتمثل فى نقل الأفكار والتصورات ، بل باعتبارها ضرباً من التنظيم أو الصياغة لمعطيات الشعور فى صور كلية ، فالمعرفة فى هذه الحالة تصبح معرفة بالشعور نفسه ، ترى موضوعها فى الجانب الوجدانى للعالم ، وعلى هذا النحو يتم الإبقاء على أولية الشعور فى الخبرة الجمالية دون إلغاء لدور المعرفة فيها . ومع أن هذه الرؤية ليست جديدة تماماً على النظرية الجمالية ، إلا أن المؤلف يعمل على تأسيسها والتأصيل لها من داخل كثير من النظريات والفلسفات والأفكار الثقافية المعاصرة ، وبخاصة فى النقد وعلم النفس والأنثروبولوجيا ، ومن خلال هذا التأصيل تم عملية موضعة هذا الاتجاه فى النسق الجمالى القائم .

* ويمضى فيردا سدونك فى مقاله عن «مفاهيم الأدب بوصفها أطراً للادراك النقدى» الذى يترجمه حسن البنا ، فى سبيل وضع مدخل تأسيسى للعناصر الجمالية التى تحكم عملية قراءة الأدب وتذوقه ، فيرى أن مفاهيم الأدب إنما هى مجموعة من توصيفات الخصائص المتأصلة فى النصوص الأدبية ، مما يجعلها تمثل نظم المعايير والتصورات المعرفية التى تعطى إشارات مركزة عن تلك الخصائص . وتقوم هذه المفاهيم بدور أساسى فى كل حديث عن الأدب ، وفى قراءتنا للنصوص ، مما يجعلنا نعتبرها أطراً للادراك النقدى . والأطر ـ فى تقدير المؤلف ـ هى جوهر المعرفة ، ومن ثم تصبح دراسة دور المفاهيم الأدبية فى عمليات القراءة وسيلة تتيح لنا إسهامين ضروريين فى مجال البحث المتخصص فى التحليل التجريبى للنصوص ؛ الأول بيان الطبيعة الموجهة للمعرفة المطلوبة لفهم النصوص ، والثانى العمل على زيادة تبصرنا بالعناصر النصية التى تقوم بدور بارز فى عملية التكيف ، وتنسب ، مع غيرها من المظاهر النفسية الأخرى إلى فكرة الأطر وتشرح من خلالها . فدراسة مفاهيم الأدب قد توضح الطبيعة الموجهة للمعرفة المطلوبة فى مجتمع ما ؛ ذلك لأن كل ما ينظر إليه فى مجال ما على أنه معرفة إنما يتقرر دائماً بشكل موجّه اجتماعياً ، وهذه حقيقة يفتقر علم النفس المعرفى فى الوقت الحالى إلى الاهتمام بها على نحو لافت .

وفى هذا الصدد فإن الكاتب يرى أن كل «نظريات» الأدب القائمة فى الواقع ، باستثناء تلك التى تعتمد على النظرية التوليدية ، هى مجرد صور متطابقة تطابقاً تاماً مع مفاهيم الأدب ، ومع ذلك لم يشرع أحد من الباحثين حتى الآن فى القيام بتحليل علمى منظم وشامل للطريقة التى تؤدى بها مفاهيم الأدب وظيفتها بصفة عامة ، وخصوصاً فى كيفية صدورها عن المؤسسات المختلفة ، من مثل مجالس الفنون وشركات النشر والمكتبات وغيرها ، على نحو ما تشير إليه دراسة تالية فى هذا العدد عن القصصى الأمريكى الخيالى وصياغة معاييره . وذلك من أجل تبين العوامل الاجتماعية المكونة للمؤسسات الأدبية ، والطريقة التى تؤدى بها مهامها ، والاستراتيجيات التى تستخدمها فى أوضاعها المختلفة من أجل تحقيق سياساتها ، وما تبثه من مفاهيم خاصة بها باعتبارها مجموعة من المعارف التى لاغنى عنها فى تكوين وجهات نظرنا عن طبيعة النصوص الأدبية ووظيفتها . على أن مفاهيم الأدب تعمل فينا ـ طبقاً للكاتب ـ بوصفها برنامجاً للقراءة ، أى أنها تمثل وسيلة يمكن من خلالها أن ندرك العناصر النصية وأن نسميها ، وأن نحدد مدى أهميتها ، كما أنها هى التى تقرر ما ينبغى تذكره من نص ما ، وكيف يلخص هذا النص ، ونظام التتابع الذى يخضع له النص فى تكوينه عن طريق تثبيت نسق تلقيه .

* وتنتظم فى هذه المجموعة بعد ذلك مقالة فرناندو لازاروكاريتير التى ترجمها محمود السيد بعنوان «الوظيفة الأدبية والشعر الحر» لتتبع فكرة من أهم الأفكار الجمالية الحديثة ، وهى فكرة الوظيفة الأدبية ، وتاريخ تولدها من خلال جدل الأفكار والنظريات ، والمدارس الأدبية واللغوية والجمالية ، منذ بدايات القرن العشرين ، على امتداد الرقعة الجغرافية الواسعة لعالم شمال الكرة الأرضية ؛ إنه تاريخ ذلك «الانفصام/ الاتصال ـ التكامل» بين اللغويات والأدبيات ، يسوقه لنا الكاتب من خلال استعراضه لجهود المدارس الغربية ، فى مجال إبداع أفكار متنوعة ، وتنميتها من خلال امتزاجها وتوحيدها مما يحقق المزيد من الثراء وقدرات الفهم والمعرفة . ويرى الكاتب أن الدراسة اللغوية للنصوص الأدبية تنحو إلى وجهتين : تندرج إحداهما تحت اسم البويطيقا لتستأثر بمعظم القضايا التى تستقطب اهتمام اللغويين فى توصيفهم للغة الأدبية ، بينما يطلق اسم «الأسلوبية» على المسائل التى تتعرض لمنهج فنان ما فى الكتابة . وفى الوقت الذى ترتبط فيه البويطيقا الجديدة بالتقليدية ، نشطت الأسلوبية فى توجيه سلسلة من الاتهامات لنظيرتها التقليدية ونهج تطبيقها ، من أهمها وصفها بأنها «مثالية جديدة»؛ أى غير قائمة على نهج منظم ، بل على الحدس ، وعدم إمكان التحقق العلمى من النتائج .

ووجه الخلاف الأصلى يعود إلى اختلاف النظر إلى اللغة ، فاللغة عند الأسلوبيين التقليديين هى إبداع فردى فى شكلها الآنى ، وتطور دائم فى محورها التاريخى ، وهو مفهوم مغاير لفكرة النظام التى أسس عليها سوسيير نظريته اللغوية ، وطبقاً للمفهوم الأول فإن لغة النص تصبح شاهداً على انطباع جمالى دون أن تكون جوهر الدراسة ، مما يجعل الباحثين المعاصرين ينظرون بتحفظ إلى هذا النوع من الأسلوبية ، الذى يرمى إلى التحقق من حدس غير لغوى ، ويقوم على فكرة التحليل الجزئى للنصوص اعتماداً على انطباع الناقد . فالأسلوبية الآن تسعى إلى مجاوزة الحدس لتتحول إلى منهج موضوعى شامل ؛ ولتندرج كلية فى البويطيقا .

ويرى الباحث أن البويطيقا الروسية التى ظهرت فى الربع الأول من هذا القرن قد صادفت حظاً أعظم من نظيرتها الأسلوبية ، نتيجة للاتصالات الخصبة بين نقاد الأدب فى بتروجراد ولغويى مدرسة موسكو المتأثرين بالمفهوم الآنى للغة الذى يوازى مفهوم سوسير فى نقاط كثيرة ، أما الشكليون الروس فقد جعلوا من لغة النص بؤرة اهتمامهم ، ورأوا أن اللغويات هى علم اللغة فى كل مظاهره ، فصارت البويطيقا فرعاً منه ، بينما اهتمت مدرسة براغ المؤسسة عام ١٩٢٦ بلغة الأدب ، وبحثت عن الوظيفة الأدبية بهدف إبراز القيمة المستقلة للعلامات اللغوية . ويرى الكاتب أن ذلك يعنى تحول الظواهر الآلية فى لغة الحديث اليومى إلى مدركات مقصودة عندما يستخدمها الشاعر أو الأديب . وإذا كان « بولر » قد ميز بين ثلاث وظائف للغة وهى التمثيل ، والتعبير ، والبحث ، فإن الوظيفة الجمالية الجديدة التى قام « موكارفسكى » بطرحها تقف على النقيض من ذلك حيث تحرم اللغة من أية ارتباطات ذات طبيعة نفعية .

وقد صاغ جاكوبسون مبدأه الشهير الذى دعم به مفهوم مدرسة براغ فى اعتبار « الوظيفة الأدبية » للغة تسلط مبدأ التناظر الخاص بمحور الاختيار على محور السياق ، فالوزن بوصفه المنظم الرئيسى للقصيدة ، والتمييز على مستوى مفردات اللغة ، والسعى إلى ترتيب أجزاء الجملة ترتيباً معيناً ، كلها سمات تلعب دوراً جوهرياً فى إبراز اللغة الأدبية .

والوظيفة الأدبية للغة ليست وقفاً على الشعر ، فهى تعمل فى داخل بقية الأجناس الأدبية ، وإن كانت تبرز بروزاً خاصاً فى القصيدة . ويرى الباحث أن مبدأ جاكبسون الذى برهن على خصوبته فى توضيح بعض مظاهر الشعر الحر ، يثير رغم أهميته ، اعتراضين : الأول يتمثل فى محاولة إقناعنا بأن المدلول هو الدال فى الشعر ، والثانى يتصل بمحاولة النظر إلى العمل الأدبى بوصفه مجموعة أقيسة ، دون النظر إليه فى الوقت نفسه باعتباره نشاطاً إبداعياً وطاقة خلاقة . لهذا فنحن فى انتظار بويطيقا جديدة تتيح لنا المضى قدماً فى تعميق معرفتنا بلغة الشعر بعامة ، والأساليب الفردية بخاصة دون أن نقع فى مثالب التجارب السابقة .

* وتبدأ المجموعة الثانية من المقالات بمقالة « الاختلاف المرجأ » لجاك ديريدا ، التى ترجمها هدى شكرى عياد ، والتى تدور حول واحد من المفاهيم النقدية المنقولة من مجال الفلسفة .

ولم يكن ارتباط النقد بالفلسفة أوضح منه الآن . ولكن مقالة ديريدا على وجه الخصوص ربما بدت لدى كثير من القراء مغرقة فى التفلسف والتعويل على الفلسفة والبحث الفلسفى ، إلى حد البعد عن مجال النقد . وهى مقالة فلسفية بمقياس الواقع ؛ إذ إنها ، فى الأصل ، محاضرة ألقيت فى الجمعية الفلسفية الفرنسية . ولكن المصطلح الذى تدور حوله ، مصطلح « الاختلاف المرجأ differance » ، صار أساساً للنقد التفكيكى ، مثله مثل المصطلح الآخر المجاور له ، مصطلح « الأثر trace » وكلاهما نابع من لغويات سوسير ، بقدر ما هو نابع من الفلسفة الوجودية . وسيلاحظ القارىء أن لغويات سوسير حين قرنت بمنظار وجودى خرجت منها التفكيكية ، التى ضخمت فكرة « العلاقات » (وهى حقاً فكرة أساسية فى اللغويات السوسيرية) حتى أنكرت وجود الماهيات ، مع أن اللغويات السوسيرية كانت أهم مصدر للفلسفة البنيوية والنقد البنيوى ؛ وكلاهما يبحث عن « بنية » على خط كبير من الثبات ، أى عن مفهوم جديد للماهية .

ولا يقتصر تأثير مفهوم « الاختلاف » ومفهوم « الأثر » (سوف يحتج دريدا ، بدون شك ، على إطلاقنا اسم « المفهوم » على هاتين الكلمتين) على النقد المعاصر ، بل إن تأثيرهما فى الكتابة المعاصرة ـ نقداً وإبداعاً ـ واسع وعميق .

* وفى إطار صياغة العلاقة بين جماليات الرواية والأخلاق ، يتناول مقال « المعاصرة وتحرير الأدب من الأخلاقية » الذى كتبه ديفيد سيدورسكى وترجمة أمين العيوطى ـ مظاهر تحرير الأدب والفن من قيود الالتزام بالرسالة الأخلاقية . وتعد هذه المظاهر فى تقدير الكاتب ردود فعل تدل على مقاومة مختلف الضغوط التى تمارسها التقاليد الأخلاقية والأيديولوجيات السياسية ، كما تعد فى الوقت ذاته محاولة لإضفاء صفة المشروعية على التجريب فى الفنون ومناصرة « تقليد الجديد » . ولكن هذه المظاهر ـ فوق ذلك ـ تكشف عن الإصرار على مواجهة المشكلات والتوترات التى فرضتها النزعة الأخلاقية على

الأعمال الأدبية العظمى التى لم تنقطع علاقتها بالدين والشعائر ، وإن وجدت سبيلها إلى الاستقلال عن النزعة التعليمية الأخلاقية ، بل إن الاختبار الفلسفى للعلاقة بين الأخلاق والأدب ، الذى بدأه أفلاطون ، يكشف عن عدم تحقيق الأعمال الأدبية للأهداف الأخلاقية المفترضة . ومع ذلك فقد قيل إن المناقشات الكلاسيكية دارت حول الصعوبات التى ينطوى عليها تحقيق الأهداف الأخلاقية ، بينما تتعلق المناقشات الحديثة بالصعوبات التى تتصل بتحقيق الاستقلال عن الغرض الأخلاقى .

وعلى مساحة هذا التضاد بين تقليدين جماليين ، وفى نطاق روايات لثلاثة من كبار الروائيين ، وهم جويس وبروست وفورد برزت عند الكاتب أربعة اختيارات أو تقنيات فنية اتخذها هؤلاء الروائيون المعاصرون سبلا إلى تحرير الأدب من قيود الوظيفة الأخلاقية فى خدمة الكنيسة والملك والسياسة والوطن وغيرهم ، على نحو ما عبروا عن أنفسهم . وهذه التقنيات الجمالية هى الشكلية والانطباعية والرمزية وتجنب الغائية . ولكن كان هناك عامل خامس له مغزاه وأثره الواضح فيما يتعلق ببحثهم عن أشكال تحقيق الحياد الأخلاقى ، ذلك هو إحساسهم برسالتهم الفنية ، وتأكيدهم أن مسئوليتهم هى القيام بأدوار « أخلاقية » لها حدودها الذاتية المماثلة لأدوار الرسام الانطباعى أو القس أو العالم التجريبى ، الأمر الذى يلغى كل النوازع إلى استغلال العمل الفنى استغلالا مشايعاً أو دعائياً ، ويجعل القيم المرتبطة بالرسالة الفنية تمتد حتى تشمل أهدافاً أخلاقية أكثر سمواً وشمولا وتحرراً ، ويجعلها أشبه ما تكون ببحث عام فى الفلسفة الأخلاقية والفنية . وهذا الطابع هو الذى سيطر على هؤلاء الروائيين الثلاثة وغيرهم ، وكان ذا أثر خاص فى مواقعهم وأعمالهم .

* أما المقال الذى يختتم المجموعة الثانية ، فهو دراسة لصورة من صور العلاقة بين الأدب والعلم ، تقدمها جولى م . جونسون ، بعنوان « النظرة النسبية فى الأدب الحديث ـ نظرة عامة ونظرة خاصة فى رواية الصخب والعنف » ، ويترجمه محمد بريرى .

إن الأثر الواسع الرحب الذى تركته نظرية « النسبية » ، فى الأدب والفن كليهما يشير إلى تلك العلاقة الوطيدة بين العلم والفن بوصفها تنظيماً فعالا للتجربة الإنسانية بطريقة تؤدى إلى منح هذه التجربة نوعاً من المعنى . وأعظم هبة منحتها « النسبية » للأدب والفنون هى أنها خلعت صفة « الحقيقة » على النظرة النسبية المتعاظمة التى كانت قد استهوت الناس فى الواقع . ومما لاشك فيه أن الأدب والفن كليهما إنما يتأثران بالنظريات العلمية من خلال ماتنطوى عليه من تضمينات فلسفية ، لا من خلال برهان رياضى .

وفى حين هاجم البعض نظرية النسبية ، أو سخروا منها لما فيها من بتروتفكيك وتفتت للزمان والمكان (ويندام لويس ، وماكليس ، وفروست ، وجويس) ، احتضنها البعض لما فيها من تعزيز للمثالية الفلسفية واتخذوا منها أساساً بنائياً فى الرواية (سارتر ، دوريل) .

ووليم فوكنر واحد ممن تمثلوا هذه النظرية ـ برغم إيمانه الشديد بفلسفة برجسون ـ فى رواية « الصخب والعنف » ، لا سيما فى ذلك القسم الذى خصصه فوكنر لشخصية كوينتين كومبسون .

والتحويران الشائعان اللذان تأثر فوكنر بتضميناتهما الميتافيزيقية فى النسبية هما : نسبية التصورات ، وهو الأمر الذى كان له أثر واضح على البناء السردى ، وإحلال الأشياء محل التصورات العقلية بصورة تغلب عليها الحسية .

إن التعبير المجازى عن « مفارقة الساعات » هو مايفسر رغبة كوينتين فى التنقل المستمر مستقلا سيارات النقل العام آملا من خلال رحلاته المتعاقبة فى إبطاء الزمن من خلال تزايد السرعة . وانشغال كوينتين بأشعة الشمس يظهر بجلاء أثر « أينشتين » ، كما يظهر أثر برجسون سواء بسواء . إنه يتصورها كما لو كانت تجسيداً للزمن كله ، فيكشف بذلك عن فكرة برجسون الخاصة بـ « الحضور الدائم » ، ويكشف فى الوقت نفسه عن فكرة أينشتين عن سرعة الضوء فى الفراغ بوصفها مقياساً مطلقاً لنظم القصور الذاتى النسبية .

وبرغم تباين صور توظيف « النسبية » ، فإن أهميتها للكاتب تتمثل فيما تمده به من رؤية مجازية للوجود ، ومن تصور جديد متعدد الزوايا لكل من الإنسان والعالم .

* وفى المقال الأول من المجموعة الأخيرة من مقالات هذا العدد ، يحاول ريتشارد أومان فى دراسته التى بعنوان «صياغة معيار : القصص الأمريكى الخيالى» ، والتى ترجمها إبراهيم زكى خورشيد ـ يحاول أن يبرهن على أن ظهور الروايات الأمريكية ، فى المدة من سنة ١٩٦٠ إلى سنة ١٩٧٥ ، كان أمراً مشبعاً بالقيم الطبقية ومصالحها .

فهو يرى أن التوطد التدريجى لأفكار القصص الخيالى الأمريكى فيما بعد الحرب ، هو فى جميع الأحوال صراع فى سبيل السيادة الثقافية ، غير أنه ـ فى المجتمع الأمريكى ـ أمر يجرى كثيراً فى صمت ، أو يتوارى بين الكواليس ، أو فى خضم السوق التى يبدو عليها الحياد فى ظاهرها .

ويذهب أومان إلى أن هناك طبقة جديدة ، هى طبقة «المحترفين الاداريين» ، تضم وسطاء الأدب ، والناشرين ، وأرباب الاعلان ، والمستعرضين للكتب ، والمشترين للروايات المطبوعة طبعاً أنيقاً ، والمفكرين الذين يربون الأذواق ، والنقاد ، والأساتذة ، ومعظم الطلبة الذين يدرسون المقررات الأدبية ، وكتاب القصص أنفسهم . وأفراد هذه الطبقة يمتازون بأنهم يشاركون الطبقة الوسطى من ناحية ، ويشاركون الطبقة العاملة من ناحية أخرى ، وهذا ما يسمح لهم بترويج أفكارهم وفرض اختياراتهم الأدبية على مساحة عريضة من المجتمع ؛ الأمر الذى يثبت أن نظريات «التوجيه» تقبع فى كل مكان يتجه إليه البصر فى محيط نشر الرواية الأمريكية واستعراضها ، ويؤيد الزعم بأن القيمة الجمالية إنما تنبث من الصراع الطبقى .

* أما الدراسة الثانية ، وهى لـ «فيتوس كافوليس» بعنوان «الأدب وجدليات التحديث» ، ويترجمها محمد حافظ دياب ، فإنها تطرح سؤالاً عن تأثير العمليات الاجتماعية . وعمليات التحديث على وجه الخصوص ، على بناء الأعمال الأدبية ، وكيف يمكن لهذا التأثير أن يتحول فى ذهن المؤلف إلى أبنية مدركة ورمزية .

ويجيب الباحث عن هذا السؤال من خلال دراسة سوسيولوجية تتعرض لمسرحيتين روسيتين هما «الحب ، وموسيقى الجاز ، والشيطان» للكاتب اللتوانى جيوزاس جروزاس ، ومسرحية «لعبة سندريلا» للكاتب الإستوانى بول إيريك رومو .

ويقدم كافوليس فى هذه الدراسة ثلاث أطروحات مهمة ، تتمثل أولاها فى محاولة إرساء نظرية لبناء العمل الأدبى المسرحى بوصفه أنساقاً مترابطة ذات أنماط أربعة هى : أنساق الوقت ، وأنساق الأدوار ، وأنساق الصراع ، وأنساق القوة .

وتتمثل الأطروحة الثانية فى محاولة وضع نظرية حول التأثيرات التى يتوقع من عمليات التحديث الاجتماعية أن تمتلكها حول الخيال . فهو يرى أنه عندما يتأثر العقل البشرى بأية عملية اجتماعية ، فإنه يتشكل إما بتأكيد هذه العملية وتحقيق هويته عن طريقها ، أو بالتمرد عليها ومعارضتها . وهكذا تعمل آليات الخيال عن طريق القدرة الأساسية للاختبار بين ما هو أكثر تأصلا فى الحقيقة الاجتماعية الظاهرة ، وما هو مفتقد فيها .

أما الأطروحة الثالثة فإنها تتمثل فى بعض التصورات التى تدور حول الطريقة التى تتشكل بها المادة الخام للخيال فى بناء الأعمال الأدبية . وقد حاول الباحث بيان مواصفات تجربة التحديث السوفيتية ضمن عشرة معايير مرجعية ، حددها فيما يلى : البيروقراطية ، والتقدم العلمى ، والاسراع فى التغير ، والتعقد الاجتماعى الثقافى المتزايد ، وتنوع الوظائف ، ووحدة النظام الاجتماعى ، والمجتمع الجماهيرى ، والتدفق ، والنمو التكنولوجى ، والوسائط الالكترونية . وتمثل هذه المعايير ـ من وجهة نظر كافوليس ـ إطاراً عاماً لتصنيف المادة الخام التى استقى منها خيال الكاتبين ، أو ما أطلق عليه «النموذج النفسى التاريخى» لأعمال الخيال .

ويحرص الباحث فى نهاية دراسته على التفريق بين منهجه واتجاه لوسيان جولدمان ـ البنيوية التوليدية . ففى حين ينبع المنهجان من قاعدة اجتماعية واحدة ، إلا أن المنهج الأول يركز على الاهتمام بذاتية الفنان ، فى حين يسعى المنهج الثانى إلى التأكيد المبدئى على أن العمل الأدبى ناتج اجتماعى بقدر ما هو إبداع فردى ، أو أكثر مما هو كذلك .

* وبهذه الدراسة نختتم هذا العدد من مجلة «فصول» الذى ضم دراسات لباحثين من غير العرب حول موضوع «جماليات الإبداع والتغير الثقافى» .

التحريــر

مناقشة حول القيمة الفنية*
بين الناقد الأدبى تيرى إيجلتون والناقد الفنى بيتر فوللر

ترجمة وتقديم: نهاد صليحة

مقدمة: تدور هذه المناقشة النقدية حول محور أساسى يتمثل فى السؤال التالى :

هل القيمة الجمالية فى العمل الفنى قيمة ثابتة تكمن فى العمل ذاته (وما معنى ذلك ؟) ، أم أنها قيمة نسبية ، تعتمد على نوعية استقبال المتلقى ، وقد تختلف من زمن إلى آخر ؟

ويثير هذا السؤال الرئيسى أسئلة فرعية أخرى تطرح للنقاش وتدور حول النقاط التالية :

- معنى التراث الأدبى الرسمى ومعاييره .
- معنى الفن الشعبى والثقافة الشعبية .
- أوجه الاختلاف بين الأدب والفنون التشكيلية .
- الدور الذى يلعبه البناء النفسى والبيولوجى للإنسان فى إدراكه للقيمة الجمالية .
- الدور الذى تلعبه الأيديولوجية فى الاستقبال الفنى والأحكام الجمالية .
- القيمة فى علم الجمال وعلم الأخلاق .
- الأسباب التى أدت إلى ارتباط الفنون الرفيعة بالطبقة المتوسطة .
- اتجاه النقد المعاصر إلى التحليل العلمى والابتعاد عن التقييم الجمالى .

ويعد تيرى إيجلتون وبيتر فوللر من خيرة النقاد الاشتراكيين فى بريطانيا الآن فى مجالى النقد الأدبى ونقد الفنون التشكيلية ؛ ولهما كثير من المؤلفات : وقد ذيلت الترجمة ببعض الهوامش التى تشرح بعض الأسماء التى وردت فى المناقشة .

نص المناقشة

تيرى إيجلتون :

سأبدأ الحوار بمناقشة جانب طريف ومهم من جوانب ما يسمى عادة بالتراث الأدبى الرسمى ؛ إذ إنه أثار جدلا عاصفا فى الآونة الأخيرة .

إننا نفترض أن كل الأعمال الأدبية التى تندرج فى هذا التراث أعمال تتمتع بقيمة فنية عالية ؛ وهذا ليس صحيحا ؛ إذ إن المنطق الذى يحكم تكوين هذا التراث الأدبى الرسمى يقول إنه يكفى أن ينتج الأديب عملا واحدا قيما بمعايير هذا التراث ليصبح كل إنتاجه جزءا منه ، مهما تفاوتت قيمته الفنية . فالقصائد التى كتبها الشاعر (وردسورث) فى تمجيد حكم الإعدام ـ مثلا ـ قد تسربت إلى التراث الأدبى الرسمى ، برغم رداءتها ، فى أعقاب قصيدته القيمة المسماة الافتتاحية[1] . ومعنى هذا أن التراث الأدبى الرسمى يمتص فى كل مرحلة من مراحله عددا هائلا من الأعمال التافهة ـ وأعنى التافهة بمعايير التراث الأدبى نفسه ـ ناهيك عن أية معايير أخرى .

* The Question of Value : A Discussion,Terry Eagleton — Peter Fuller. New Left Review, Number 142, November-December 1983.

ومن ناحية أخرى نجد أن النزوع إلى احترام بعض الأجناس الأدبية وتقديسها دون غيرها فى تحديد الكتاب الذين يضم هذا التراث أعمالهم ، بصرف النظر عن قيمتها ؛ فقد لا تجد مثلا ناقدا واحدا يعترف بتفوق أعمال (توماس لافيل بيدوز)[٢] بصورة مطلقة على أعمال كاتب آخر مثل (ليم)[٣] . وعلى الرغم من ذلك فقد دخلت أعمال (بيدوز) إلى التراث الأدبى الرسمى ، فى حين ظلت أعمال الآخر خارجه ؛ وذلك لأن (ليم) يكتب جنسا أدبيا يعده هذا التراث أقل قيمة من الجنس الأدبى الذى يكتب بيدوز فى ظله .

وخلاصة القول إن ما يسمى بالتراث الأدبى الرسمى يفتقر إلى المنطق والمعنى السَّوِىّ ، حتى وفق معاييره الداخلية ، وفى الإطار الذى وضعه لنفسه .

إن الصعوبة الرئيسية التى تكتنف الحديث عن مسألة القيمة الفنية بأى صورة من الصور تكمن فى هالة القدسية الغامضة التى تحيط هذه الكلمة التى ترتكز عليها كل نظريات الفن « الليبرالية ـ الإنسانية » ؛ إذ كيف يتأتى لنا (اللهم إلا بمعجزة جدلية لا نملكها الآن) أن نعطى مسألة القيمة الفنية الأهمية التى تستحقها دون أن نجعلها تستحوذ على تفكيرنا ، وتتملكنا تماما دون ما عداها ؟ إننا إذا فحصنا ـ مثلا ـ التكوين التاريخى لهذا الحقل من النشاط الإنسانى الذى نسميه بالأدب ، فسوف نكتشف أن السبب الرئيسى لهيمنة مسألة القيمة والتقييم فى هذا المجال على طول تاريخه هو ارتباط تعريف الأدب ومفهومه ارتباطا وثيقا بقيم أيديولوجية محددة ، ينقلها هذا الأدب ويروج لها .

وعندما اكتشف اليسار حقيقة هذا الأدب الرسمى من دراسة تاريخه ، وحقيقة الأفكار الكثيرة الفاسدة التى روجها ـ مثل القول بأن الفن هو أكثر كل ألوان النشاط الإنسانى قيمة ، أو أنه يقدم لنا المحك الحقيقى لاكتشاف القيم الإنسانية الحقة ، ويعلمنا بطريقة مباشرة وواضحة نسبيا كيف نحيا ونسعد ـ عندما اكتشف اليسار هذا حاول أن يقاوم الأدب الرسمى . وقد سار رد الفعل اليسارى فى اتجاهين : فمن ناحية حاول بعض الأدباء والنقاد اليساريين دحض فكرة القيمة الفنية كلية بوصفها فكرة تعتمد على عناصر ذاتية تقع خارج حدود النقد العلمى الموضوعى . ونتج عن هذا التكلف الشديد فى « الحشمة » النقدية ـ وهو ما تعرَّضت فى إطاره بعض أعمالى النقدية للتجريح ـ نتج عنه أن تجاهل هؤلاء بصورة كاملة كل الأسئلة المهمة التى تطرحها قضية فاعلية الفن ، كما تجاهلوا بحث الدور الذى يلعبه الصراع الأيديولوجى فى التقييم الفنى .

كان هذا هو رد الفعل اليسارى الأول . أما الثانى فقد تبلور فى اتجاه شعبى جماهيرى زائف ، هرب من مواجهة مشكلة القيمة الفنية ، مدعيا أن أية محاولة للتمييز بين الأعمال الفنية أو الأنشطة الثقافية هى فى جوهرها محاولة للتمييز الطبقى على أسس ثقافية .

ولكن الناس ـ سواء شئنا أم أبينا ـ ينزعون دائما إلى المفاضلة بين الأعمال الفنية . وإذا كان هذا هو الحال فعلينا إذن أن نعترف بهذه الظاهرة ، وأن نفحص الأسس التى تقوم عليها المفاضلة من منطلق مادى . إن هذه بالتأكيد هى مهمتنا الأساسية الآن .

إن (صامويل جونسون)[٤] مثلا كان يدعى القدرة على الاستمتاع بعمل فنى يعترض على مضمونه الفكرى ؛ وهذا شىء لا يعقل . ولا أعتقد أن (جونسون) كان يستطيع أن يستمتع بعمل فنى يحمل مضمونا أخلاقيا يختلف معه . لقد كانت القيمة الجمالية فى عصر (جونسون) ترتبط بالقيمة الأخلاقية ، ولكنها أصبحت فى عصرنا نحن ـ عصر ما بعد الرومانسية ـ أكثر تعقيدا . ولكن هذا التعقيد لا ينبغى أن يجعلنا نحجم عن تفسيرها وتوضيحها .

فعلى سبيل المثال ، إذا نحن درسنا العلاقات المتداخلة بين أيديولوجية القارىء والأنظمة الإشارية السائدة ومدلولاتها ، ودرسنا حالته النفسية فى أثناء عملية القراءة أو المشاهدة أو التلقى ، فسوف نكتشف بالتأكيد عددا كبيرا من الحقائق التى تغيب عنا الآن ، وربما ازداد فهمنا للأسباب التى تجعل الناس يفضلون بعض الأعمال الفنية على غيرها .

إننا ندرك الآن أن القيمة الجمالية ليست مطلقة ، بل ترتبط بشخص معين فى موقف معين ، كما ندرك أنها ترتبط أيضا بظرف تاريخى وثقافى محدد . وعلى الرغم من ذلك ما زلنا نجبن عن مواجهة كل دلالات مقولة نسبية القيمة الفنية ؛ فلا نجرؤ ـ مثلا ـ أن نقول إن أعمال (شكسبير) أو (رمبرانت) قد تفقد قيمتها الفنية فى ظرف تاريخى وثقافى معين . وقد كتب (والتر بنيامين)[٥] ذات يوم يقول إننا « لن نتمكن من فهم أعمال (مارسيل بروست)[٦] كما ينبغى إلا بعد أن تكشف الطبقة التى يمثلها عن معدنها الحقيقى فى المواجهة الأخيرة » ؛ أى أننا لا يمكن أن نفهم (بروست) الآن ، وعلينا إذن أن ننتظر الظرف التاريخى المناسب حتى نقَيم أعماله تقييما صحيحا . وقد نجد هذه الأعمال حينئذٍ عميقة المغزى والدلالة ، وقد نجدها تافهة ؛ ولكنها على أية حال لن تكون الأعمال نفسها التى نعرفها الآن . وحتى يأتى هذا الظرف التاريخى المستقبل ، علينا ـ عملا بمبدأ (بنيامين) ـ أن نجمع أعمال (بروست) ونحتفظ بها ، إذ قد تنفعنا يوما ما .

بيتر فوللر :

« نفهم أحيانا من حديث البعض أنهم يفترضون أنه ينبغى عند إصدار الأحكام النقدية الرجوع إلى رد فعل الرجل العادى ، أيا كانت الطبقة الاجتماعية التى ينتمى إليها ؛ وذلك لأنه برىء تماما من التعقيد . . وما إلى ذلك . ولكن دعونا نواجه الواقع على حقيقته . إن الرجل العادى ليس بريئا من التعقيد كما يقولون ، وليته كان كذلك ! فلو أنه كان بريئا حقا لأصبحت مهمة العاملين فى مجال التعليم الفنى أيسر كثيرا مما هى عليه الآن . إن الرجل العادى ـ فى حقيقة الأمر ـ منغمس فى حثالة كل الفنون الشائعة فى عصره » .

لا تنفعلوا ! ليست هذه كلماتى ، بل هى مقتطفة من حديث كاتب سأذكر اسمه بعد أن أقرأ عليكم مقتطفا آخر من حديثه . إنه يقول :

« إننا نلاحظ أن الناس بصفة عامة يخضعون لسيطرة نوع ما من التقاليد الفنية . وعندما يختفى التراث الفنى الرفيع المتميز فسوف يقع الناس حتما فى قبضة تراث فنى مبتذل أو منحط . لهذا يجب علينا أن نلفظ تماما الرأى القائل إن الجماهير العريضة لديها معرفة حدسية بالفنون ، إلا إذا كانت هذه الجماهير على صلة مباشرة بالتراث العظيم

الذى خلفه الماضى ، أو كانت على صلة يومية بكل ما هو جميل وصحيح » .

ترى هل يدرى الأخ الدكتور إيجلتون قائل هذا الكلام ؟ لا أظن ؛ إذ إنه لو كان يعرف قائله لما قال أو كتب بعض ما سمعنا منه وقرأنا له . إن هذا المقتطف لا يمثل صوت اليمين ، لا ولا صوت « الليبرالية - الإنسانية » ، بل هو فى الواقع صوت (وليام موريس)[7] ، الذى وصف نفسه بأنه اشتراكى ثورى . والحق أننى اتفق مع ما يقوله (موريس) فى هذا المقتطف ، ولكن ليس هذا هو السبب الذى حدانى إلى وضعه فى بداية حديثى . السبب الحقيقى هو أن أثبت كذب الادعاء بأن مسألة القيمة الفنية تحتل مركز القلب فى الثقافة البريطانية ، بسبب الجهود المكثفة من جانب « الليبرالية - الإنسانية » .

إننى - على عكس هذا الادعاء - أعتقد أن مسألة القيمة لا تشغل هذه المكانة المهمة فى ثقافتنا الآن ، بل لم تشغلها منذ أمد بعيد . فإذا استعرضنا الاتجاهات الفلسفية والثقافية التى لعبت دورا فعالا فى هذا القرن - بدءا بالوضعية المنطقية (وبخاصة الفصل السادس الشهير من كتاب اللغة والحقيقة والمنطق - إذا كنت تذكره) ، ومرورا بنفور الطبقة العاملة من الثقافة الرفيعة ، وبالاتجاهات الماركسية المتعددة ، ثم بالبنيوية وما بعد البنيوية ، والسيميولوجية ، وانتهاء بتقنيات السوق الحرة ، التى تدعو إليها مسز تاتشر - إذا استعرضنا هذه الاتجاهات المتباينة ، سنجد أن العامل المشترك الوحيد بينها هو تجاهلها لمسألة القيمة بشكل تام .

كذلك لا أعتقد أن اليسار قد تجاهل مسألة القيمة بالصورة التى يوحى بها (تيرى إيجلتون) أحيانا . لقد قدمت لكم مثالا يثبت اهتمام اليسار بهذه المسألة فى القرن التاسع عشر ، فى الفقرة التى قرأتها عليكم من حديث (وليام موريس) . ونجد اهتماما بهذه المسألة من جانب النقاد اليساريين فى القرن العشرين أيضا - على الأقل فى مجال الفنون المرئية . ففى الثلاثينيات من هذا القرن كتب الناقد الأمريكى (كليمنت جرينبرج) - وكان حينئذ يعتنق الماركسية علنا - مقالا مهما بعنوان « الفن بين الطليعية والابتذال » ، قال فيه إنه يتوق فى المستقبل إلى نظام اشتراكى لا يحاول ابتداع ثقافة جديدة ، بل يسعى إلى الحفاظ على البقية القليلة الباقية من الثقافة الموروثة وإحيائها . كذلك نجد الناقد (جون بيرجر) يؤكد حديثا (من منطلق اشتراكى أيضا ، وإن اختلف عن موقف جرينبرجر) أولوية عنصر التقييم وأهميته فى تناولنا للفنون حين يقول :

« إن مبدأ رفض إصدار الأحكام النقدية على الأعمال الفنية على أساس المقارنة والمفاضلة ينبع أساسا من عدم الإيمان بوجود أى هدف للفن » .

ولا يخفى عليكم أننى أنا أيضا قد أكدت فى أكثر من موضع ضرورة إصدار الأحكام الجمالية فى استجابتنا للفنون .

إننى أود أن أوضح تماما ما أعنيه حتى لا يساء فهمى . إننى بالتأكيد لا أحاول فى هذا المجال أن أنقل الدفاع عن مسألة القيمة من الجبهة الليبرالية وأنسبه إلى تراث يسارى خاص . إن (وليام موريس) الاشتراكى يكرر فى مواضع كثيرة من كتاباته أنه يدين بكل ما يعرفه عن الفن إلى (جون راسكين)[8] ، الذى وصف نفسه مرة قائلا :

« إننى محافظ من المدرسة القديمة ، وكذلك كان أبى من قبل » ؛ بل إن (راسكين) كان أكثر تشددا فى عقيدته السياسية المحافظة من أبيه ؛ إذ خلصها تماما من أى شائبة من شوائب النظرية الاقتصادية الليبرالية . وقد أثبت (روبرت هيوديسون) حديثا أن عددا كبيرا من أفكار (راسكين) عن الثقافة قد نبتت فى ظل اتصاله بدوائر المحافظين المتزمتين . وقد شغلت مسألة القيمة الفنية (راسكين) المحافظ بالدرجة والعمق نفسيهما اللذين شغلت بهما (موريس) الاشتراكى . إننا نجد (راسكين) يرفض صراحة ما أسماه « الفكرة الليبرالية الشائعة التى تقول إن الفن الردىء الذى يصل إلى الناس على نطاق واسع أكثر فائدة من الفن الجيد المنعزل » ، ويرفض معها الكثير من الأفكار الماركسية الشائعة فى عصره ، والمناهضة للقيم الجمالية فى الفن . وقد قال فى هذا الصدد :

« إننى على يقين من أن المسألة ليست مسألة انتشار - علينا أولا أن نحدد قيمة الفن المتاح ؛ هل هو فن جيد أم ردىء . فإذا كان رديئا فسوف يضر الناس بقدر انتشاره بينهم » .

وأخلص من هذا إلى نقطة مهمة هى صلب موضوعى : إن المفكرين من أمثال الاشتراكى (موريس) ، والمحافظ المتزمت (راسكين) ، قد اتحدوا - على اختلاف مذاهبهم - فى تأكيد أهمية القيم الجمالية فى الفن ؛ تلك القيم التى حاولت الليبرالية أن تتجاهلها أو تنفيها تماما .

وبرغم كل الحجج التى قد يسوقها (تيرى إيجلتون) فأنا أزعم أن الموقف لم يتغير حتى يومنا هذا . وإذا استخدمنا رطانة البرامج السياسية نستطيع أن نقول إن المناهج والأدوات النقدية التى تستخدم الآن فى تحليل الثقافة الشعبية الرائجة ، التى تضم مناهج علم التحليل الاجتماعى للأدب ، والسيميولوجية ، والتفكيكية ، هى مناهج مضللة ومغرضة ، تمالىء النظام السائد وتدعمه ، لأنها تعكس - دون نقد أو تمحيص - حالة التخدير والتغييب الثقافى السائدة .

إننى - بوصفى ناقدا يساريا تشغله مسألة القيمة الفنية - لا يدهشنى أن أجد آرائى فى الفن أقرب كثيرا إلى ما يقول به نقاد أختلف معهم فى الآراء السياسية اختلافا جذريا - مثل (روجر سكروتن) والمحافظين العتاة فى منتدى (بيتر هاوس) الأرستقراطى - من كل الحديث الدائر الآن فى حانات شارع (كينجز رود) ومنتدياته حول السيميوطيقا وتفكيكية ما بعد البنيوية .

إننى لا أنوى هذا المساء أن أعرض بالتفصيل أفكارى عن القيمة الجمالية فى الفن ؛ فلقد عرضتها من قبل فى عدد كبير من الأحاديث والكتب والمقالات ، ولكن النقطة الأساسية التى أود أن أذكرها هى أننى أومن بأن البشر جميعا يمتلكون بدرجات متفاوتة إمكانية تذوق الجمال ، وأن نمو هذه الإمكانية مرهون بتدريب الذوق الفنى والقدرات التقييمية عن طريق الممارسة ، سواء فى مجال الإبداع أو مجال الاستجابة . وأنا لا أقصر الحديث هنا على الفن والأعمال الفنية ، وإنما أقصد تدريب الذوق وملكة التقييم فى كل مجالات العمل الإنسانى المبدع الخلاّق .

لقد كان الناس قديما - وما زالوا فى بعض المناطق حتى الآن كما

أسمع - يعزون القدرة على الإبداع الجمالى إلى الإلهام الإلهى . أما أنا فقد حاولت أن أبحث عن جذورها فى الأحوال النفسية والبيولوجية للإنسان . ولهذا كتبت كتاب الفنان الخالص (The Naked Artist) وغيره . وبرغم كل ما قاله النقاد فإن موقفى من قضية الإبداع والتذوق لا ينكر التاريخ أو يضع القضية خارجه ؛ فأنا أقول حقا إن إمكانية تذوق الجمال وإبداعه لها أصول بيولوجية ، ولكنى أرى أيضا أن هذه الإمكانية تحتاج إلى بيئة تساعدها على النمو والازدهار ، مثل أية إمكانية إنسانية أخرى .

إن مشكلتنا الآن تكمن فى أن انهيار العقيدة الدينية من ناحية ، والتغير فى طبيعة العمل الذى نتج عن الثورة الصناعية وتطوراتها التالية من ناحية أخرى ، قد اتحدا لتدمير الظروف الملائمة لنمو هذه الملكة الإبداعية الجمالية فى الإنسان وازدهارها . ولهذا السبب أجد أنه من العبث أن نلجأ إلى الرجل العادى بحثا عن القيم الجمالية . ولهذا السبب أيضا أومن أن تنمية القدرة على إصدار الأحكام الفنية والجمالية وممارستها ، سواء فى الإبداع أو التلقى ، ليست نشاطا فارغا لا طائل من ورائه ، تمارسه الصفوة المثقفة ، ويستدعى الحرج والاعتذار ، أو نشاطا فرعيا قد نسمح له أحيانا - وعلى مضض - بالدخول إلى مجال النقد الفنى بطريقة (تيرى إيجلتون) . إن القدرة على إصدار الأحكام الفنية والجمالية قدرة أساسية لا يستطيع الفن دونها أن يقدم صورة أفضل للواقع ، بل إننى قد أبالغ فى إيمانى هذا وأدعى بشىء من الجرأة التى قد تصدم البعض أنه من الأنفع لى أن أجلس فى حجرة وسط أعمال (رونكو)[9] ، منهمكاً فى الاستجابة لها وتقييمها واكتشاف أفضلها ، عن أن أجلس فى الحجرة نفسها ،منهمكاً فى تفكيك هذه الأعمال وتحليلها وفقا لأحد المناهج النقدية السائدة . فالنشاط التقييمى الأول يتضمن - بلا شك - قدرا من الجدة والإضافة والإبداع والتحدى لا يتوافر فى النشاط التحليلى الثانى ؛ بل إننى أعتقد أن هذا النشاط التقييمى ، الذى يتضمن ممارسة وتأكيدا للقدرة على الاستجابة والتقييم ، يتصل اتصالا وثيقا بمعنى أن يكون الإنسان إنسانا (وأنا لا أعتذر عن هذا التعبير) بصورة لا تتوافر فى الأنشطة النقدية الأخرى ، التى تقيم النظريات لتشرح طبيعة الاستجابة الفنية ، أو تلك التى تحاول أن تستعيض بالنظريات عن الاستجابة الفنية الحقة .

وقد يبدو موقفى هذا من المنظور الإستاطيقى متكلفا ومتقعرا ؛ ولكنك إذا نظرت إليه من منظور علم الأخلاق بدلا من علم الجمال ، فسوف تجده منطقيا . ففى مجال علم الأخلاق لا يجرؤ أحد (اللهم إلا إذا كان سفيها) أن يدعى أن النظرية الأخلاقية التى تعتنقها أهم من قدرتك على إدراك السلوك الأخلاقى السليم وتحقيقه ؛ فمن الممكن أن يعتنق شخص ما نظريات أخلاقية غريبة ومضحكة ، وعلى الرغم من ذلك يسلك سلوك إنسان صالح . وهذا هو المهم . ولا يختلف الوضع كثيرا فى مجال علم الجمال ، بل لا ينبغى أن يختلف فى كثير أو قليل .

المناقشة المفتوحة :

○ **سؤال**

لقد فهمت من كلامك أنك تعترض على ما جاء فى حديث (تيرى إيجلتون) حول أهمية القيمة الفنية ، وأن هذا الاعتراض قد يرجع إلى اختلاف طبيعة التراث الأدبى عن تراث الفنون التشكيلية . ولكن لندع هذا جانبا الآن ! لقد أكد (تيرى إيجلتون) أنه كلما أثير موضوع القيمة الفنية يسأل سؤالا محددا هو : القيمة بالنسبة لمن ؟ وذكر أن هذا السؤال يقودنا بصورة طبيعية إلى أسئلة أخرى حول كيفية الاستجابة للقيمة وإدراكها . يمكننا طبعا أن نقول إن الاستجابة للقيمة الفنية وإدراكها يتم بصورة فورية مباشرة - فى شكل الاستمتاع بالعمل الفنى . إن ما أود أن أعرفه حقا هو ردك على هذا السؤال : القيمة بالنسبة لمن ؟ هل نفهم مثلا من حديثك أنك تدعى للفن قيمة « متعالية » ، برغم أنك تستخدم تعبيرات مغايرة للمألوف فى هذا الصدد ؟ أم تتفق معى فى أن مسألة القيمة - وفقا لمنظورك الفكرى - ترتبط بإطار تاريخى نسبى ؟

بيتر فوللر :

إن النسبية تعتمد إلى حد كبير على المقياس الزمنى الذى تستخدمه . وأعتقد أن عامل النسبية - أى درجة التغير فى القيمة - قد بولغ فى تقديره بصورة فاحشة حديثا ، لا من جانب اليسار فحسب ، بل أيضا فى مجال التناول السوسيولوجى للفنون بكل فروعه .

إن طريقتى فى تأصيل الثبات النسبى للقيمة لا يمكن أن تسمى بأى معنًى من المعانى نظرية « متعالية » ؛ وذلك لأننى أضع جذور هذا الثبات النسبى للقيمة ، والأسس التى يقوم عليها ، فى وجودنا الإنسانى بوصفنا كائنات مادية ذات ثبات نسبى ، فى عالم طبيعى مادى ، يخضع حقا لعوامل التغير والتطور ، ولكن بمعدل يقلّ كثيرا عن معدل التغيرات التاريخية والاجتماعية . إن هذا هو الأساس الذى تستند إليه فكرة الثبات النسبى للقيمة .

وهناك منطقة خلاف مشروعة بينى وبين (تيرى إيجلتون) فى النظرة إلى القيمة الفنية ، تنشأ من اختلاف المجال الذى يدور فيه اهتمام كل منا . فأنا أعتقد أن فن النحت - مثلا - يتّسم بدرجة كبرى من ثبات القيمة ، لأنه يعتمد على جهد بدنى مادى واضح ومحدد . إن الجانب البيولوجى فى الأنشطة الفنية التى أهتم بها بوصفى ناقدا ، يلعب دورا كبيرا بصورة لا تتوافر فى الفنون التى تشغل (تيرى إيجلتون) . وبرغم هذا الفرق الواضح بين الأدب والفنون الأخرى فقد شهد عصرنا محاولات دائبة لتطبيق المفاهيم الأدبية المختلفة على فنون النحت والتصوير ، وتمخضت هذه المحاولات عن آراء نقدية واستنتاجات غير مقبولة على الإطلاق .

إننى أتفق مع (ريموند وليامز)[10] وغيره فى أن بعض الجوانب الفنية فى الأدب - مثل الإيقاع اللفظى وما إلى ذلك - تتمتع بدرجة من ثبات القيمة النسبى . ولكن من الواضح أن هذه الجوانب الفنية أقل أهمية فى الأدب عنها فى الفنون الأخرى ، مثل النحت .

السائل نفسه :

إذا فحصنا الفنون المرئية فى حقبة تاريخية بعينها ، ولنقل مثلا فى القرنين الماضيين ، فسوف نجد أن الإجابة عن سؤال « القيمة بالنسبة لمن ؟ » ليست بالأمر الهين . ما رأيك ؟

بيتر فوللر :

سيكون ذلك ممتعا ومفيدا بالطبع . ومع ذلك فأنا أرى أنه من الممكن إصدار أحكام بالقيمة مقنعة ، تتخطى حدود الحقب التاريخية والثقافات المختلفة . وتدلنا كل الجهود والبحوث التى أجريت فى هذا المجال ، وبخاصة التجارب التى تضمنت عرض ضروب مختلفة من الأعمال الفنية على أفراد ينتمون إلى ثقافات مختلفة ، على أن الاتفاق كبير فيما بينهم حول ترتيب تلك الأعمال تفاضليا ، وبخاصة حين يكون هؤلاء الأفراد يتمتعون بدرجة عالية من الاستجابة المرهفة ــ أى حينما يكونون عاملين فى حقل الانتاج الفنى نفسه . وتصل درجة الاتفاق فيما بينهم حوالى ثمانين فى المائة ، وإن كانوا ينتمون إلى ثقافات تختلف اختلافا تاما ، وتتفاوت فى جميع جوانبها الأخرى . وفى ضوء مثل هذه التجارب ، يبدو لى أن إنكار ثبات القيمة النسبى نوع من المغالاة فى المثالية .

تيرى إيجلتون :

هناك مسألتان أود إيضاحهما . أولاهما أننى أنا كذلك أعتقد أن هناك حقائق عامة تتخطى حدود الحقب التاريخية ، ولا أعتقد أن أحدا يستطيع إنكار ذلك . ولكن السؤال هو : ماذا نعنى حقا حين نقول إن ثمة حقيقة أو قيمة تتخطى حدود الحقب التاريخية ؟ نستطيع أن نطرح الإجابة التالية ونقول : إننا نقصد استمرار أحكام القيمة نفسها على عمل فنى بعينه ، دون تذبذب ، على مدى حقب تاريخية متعاقبة ــ ربما نتيجة لوجود أبنية وهياكل نوعية . ولكن هذه الإجابة تثير بدورها سؤالا مهما ، هو : ألا تتغير طبيعة هذا العمل الفنى الذى نتحدث عنه ومعناه من حقبة تاريخية إلى أخرى ؟

إن الغالبية العظمى من الناس يتفقون مع الرأى القائل إن الأعمال الفنية يعاد بناؤ ها وتفسيرها من عصر إلى آخر . ولما كانت عملية إعادة البناء والتفسير هذه تتخذ إطارا ثقافيا محددا فإن المشكلة تصبح أن العمل الفنى (الذى نتحدث عن ثبات قيمته عبر حقب تاريخية مختلفة) تتغير طبيعته من عصر إلى عصر . فقد يظل العمل من الناحية الحرفية البسيطة ، ومن الناحية المادية هو العمل نفسه ، ولكنه يختلف فى جوانب أخرى ، على نحو يبرز ما أسميته بالمشكلة .

أما المسألة الثانية فتتعلق بالعوامل البيولوجية التى تتدخل فى التذوق الجمالى . لقد تجاهل النقاد اليساريون واليمينيون على السواء هذه العوامل ؛ ومع ذلك فعلينا أن نواجه المشكلة التشككية القديمة التى أثارها (هيوم)[١١] عن الكيفية البيولوجية لعملية العبور من الإدراك الحسى لشىء ما إلى تقييم هذا الشىء . إننى أدهش حين يتحدثون عن هذا العبور ببساطة ، متجاهلين المشكلات الكثيرة التى تكتنفه . فمن المؤكد أن وجود درجة من الثبات النسبى من الناحية البيولوجية يكفى وحده لأن يصبح مركزا أو أساسا للقيمة فى العمل الفنى ؛ فلا يمكن ــ مثلا ــ أن نقول إن قيمة العمل الفنى ترتكز على حقيقة بيولوجية ، هى أن أرجلنا أطول من أذرعتنا .

ويمكننا أن نشرح عملية العبور من الحقيقة البيولوجية إلى القيمة الجمالية بالرجوع إلى نظرية (فرويد) ، التى تضع ما أسماه بالدوافع فى المنطقة بينهما .

بيتر فوللر :

إن التحليل النفسى الذى أهتم به قد اعترف منذ زمن طويل بأن نظرية فرويد عن الدوافع وما إلى ذلك تنتمى إلى الفلسفة الآلية فى القرن التاسع عشر ، ولن تفيدنا بشىء فى هذا المجال . ولكن هناك بعض أنواع التحليل النفسى التى أفرزت نظرات ثاقبة فى العلاقات المتنوعة بين النفس والآخرين ، وألقت بعض الضوء على عدد من أنواع التجربة الجمالية . وبرغم ذلك فمازالت تواجهنا علامة استفهام كبيرة كلما حاولنا تحديد منشأ فكرة القيمة . إننا نستطيع مثلا أن نصف التأثير النفسى الذى تحدثه بعض الأعمال الفنية ، والذى يشبه «الابتلاع» . ولكن هذا لا يمكننا فى حقيقة الأمر من التمييز والمفاضلة بين عمل فنى عظيم للفنان (روثكو) وعمل متوسط لفنان آخر مثل (أوليتسكى) على الرغم من أنه يحدث التأثير النفسى ذاته .

لا مناص لنا ــ إذن ــ من أن نقدم على ما تحجم أنت عنه ، وأن نعترف بأن علم الجمال يشبه ــ بمعنى من المعانى ــ علم الأخلاق . فهو علم لا يخضع للقرائن والبراهين القاطعة بصورة تامة ، ولا يمكننا أن نحصره ونحدده فى مجموعة من القوانين والقواعد ، ولكنه ــ برغم ذلك ــ علم لا يمكن أن نتجاهل وجوده ، أو أن نعده مجموعة من الأحكام التعسفية التى تلقى على علاَّتها .

ثم علينا بعد ذلك أن نثق فى صدق الاستجابة الفنية وصحتها فى مرحلة ما قبل التفكير ؛ وهى بالضرورة استجابة لا عقلانية ؛ وأن نسلم بأن أحكام القيمة لا يمكن شرحها وتبريرها بصورة عقلانية تامة . وأستطيع أن أسوق عددا هائلا من الأمثلة التى تدعم هذا الرأى . لقد حدث فى الماضى مثلا أن حاول عدد كبير من النقاد ، ومن بينهم (راسكين) ، وضع الرسامة (كيت جرينواى) فى المرتبة التالية مباشرة للفنان (تيرنر)[١٢] من ناحية العظمة الفنية ، وقدموا حججا مدهشة ، بل مقنعة ، فى هذا الصدد . كذلك (قدم راسكين) عددا من التفسيرات النقدية الغريبة ليشرح رأيه فى عظمة (تيرنر) ويدعمه .

وعلى الرغم من فساد الآراء والحجج النقدية وخطلها ، التى يسوقها (راسكين) ليفسر عظمة هذا الفنان ، كان حكمه النقدى على لوحاته من حيث القيمة حكما صائبا تماما . وعلى العكس من ذلك نجده يجانب الصواب تماما ، وبصورة مضحكة ، فى حكمه النقدى على الرسامة (كيت جرينواى) ، على الرغم من وجاهة تبريراته النقدية لهذا الحكم .

إننا حين نرى هذه الأمثلة وغيرها لا نملك إلا أن نعترف بوجود ملكة للاستجابة الجمالية اللا عقلانية ، تستحق أن نبحثها فى ذاتها ، مهما كانت صعوبة البحث (نظرا لطبيعتها المركبة) ، وبرغم تدخل الأيديولوجية وعوامل أخرى فى إعاقة مسارها ، وبرغم أننا قد لا نجدها أبدا فى صورتها النقية الخالصة .

إن البحث فى طبيعة هذه الحاسة الجمالية يستحق كل عناء نلاقيه أو معارك نخوضها ؛ لأنه بحث عن شىء حيوى مهم ، يشبه البحث فى طبيعة الخطأ والصواب فى مجال علم الأخلاق . إننى أمارس هذا البحث وأدافع عن شرعيته ، على الرغم من أنه قد يبدو للبعض غريبا وغير مجد .

● **سؤال :**

يستدعى حديثك إلى ذهنى شبح (روجر فراى)[١٣] وفكرته عن الشكل الفنى ذى الدلالة الكامنة فيه . هل هذا ما تقصده ؟

بيتر فوللر :

إن حديث (روجر فراى) عن الشكل ذى الدلالة الكامنة ليس حديث رجل غبى أو أحمق . وربما كان خطاؤه الوحيد أنه لم يدرك كل دلالات الاصطلاح الذى ابتدعه . وإذا كان ــ كما يبدو لى ــ قد ابتدع اصطلاح الشكل ذى الدلالة الكامنة ليصف قدرة الشكل الفنى نفسه على أداء وظيفة رمزية ــ أى قدرته على أن يحمل معانى وأصداء تستعصى على أساليب التمثيل والمحاكاة ــ إذن فقد أصاب كل الصواب . ولكنه أخطأ حين أخذ يؤكد فى الوقت نفسه أن فكرته هذه عن الشكل ذى الدلالة [الكامنة] تدحض أهمية الرمزية فى الفن ؛ فأنا لا أتفق معه فى هذا .

لقد نبهنا (روجر فراى) إلى حقيقة مهمة ، هى أن بعض الأشكال والألوان فى فن الرسم تحمل فى ذاتها أصداء وإيحاءات معينة ، نستجيب لها نحن البشر بحكم تكويننا ، وبصرف النظر عما قد تمثله هذه الأشكال والألوان ، سواء استخدمها الفنان ليصور أشجارا أو أزهارا أو صخورا أو مساحات أو أى شىء آخر . وليس لدى أدنى شك فى أنه محق فى هذا . وقد حاول (روجر فراى) فى مقالاته الأخيرة أن يعيد صياغة نظريته هذه إعادة شبه تامة ، ليؤكد لنا أنه يتحدث عن رمزية الشكل الفنى نفسه ، لا عن التوظيف الرمزى فى الفن لمعطيات الحياة . لقد أخطأ (كلايف بل)[١٤] فهم نظرية (فراى) وأساء شرحها . أما (فراى) نفسه فكان على قدر كبير من الذكاء والفطنة .

تيرى إيجلتون :

أود أن أعود إلى نقطتين أثارهما (بيتر فوللر) لأعلق عليهما . أولا : إننى لا أعتقد أن الثبات النسبى الذى تتمتع به الأنشطة البيولوجية يعنى بالضرورة أنها لهذا السبب تلعب دورا أكثر أهمية أو أكبر فى تقييمنا للاستجابة الفنية . ولكن مهما كان حجم الدور الذى تلعبه هذه الأنشطة فى هذا الصدد ، فمن المؤكد أنها لا توجد فى عزلة تامة .

إننى ألمح فى هذا الرأى اتجاها ــ نجده أيضا فى كتابات بعض الماركسيين مثل (تيمبانارو) ــ إلى تفسير قيمة الأعمال الفنية الكبيرة فى ...ء تناولها لبعض الأحوال والتجارب الإنسانية العامة والمتكررة .
...ن هذه الأحوال ــ وأعتقد أن (بيتر فوللر) يتفق معى فى هذا ــ ...جد أبدا فى انفصال عن الظرف التاريخى والحالة الاجتماعية .
...ب إلى ذلك أن مثل هذا الاتجاه فى النقد قد يقودنا إلى أن نخلص ... عظمة مسرحية الملك لير مثلا تكمن فى تناولها لمواقف إنسانية ...ررة ، مثل المعاناة والموت وتفتت الأسرة . ولو كان الأمر كذلك لما وجدنا ناقدا مثل (صامويل جونسون) يعترض بشدة على نهاية المسرحية ، على الرغم من أنه تعرض فى حياته لتجربة المعاناة والموت ، وعلى الرغم من اشتراكه مع (شكسبير) وشخصيات مسرحية الملك لير فى أبنية بيولوجية محددة . لقد وجد (جونسون) نهاية المسرحية مقززة من الناحية الأخلاقية ، وكان منبع هذه الاستجابة الأخلاقية الرافضة موقفه الأيديولوجى وحسب .

ثانيا : إننى أتفق تماما مع (بيتر فوللر) فى أن الاستجابة للفن والجمال لا تتم بصورة عقلانية واعية تماما ، وأن أى محاولة لتحويلها إلى عملية عقلانية ستكون لها نتائج وخيمة . ومع ذلك فنحن بحاجة إلى توضيح معنى هذا الكلام بدقة شديدة .

إن كلمة «جماليات» تستخدم لتعبر عن عدد هائل من القيم الجمالية . وإذا فحصنا المفاهيم المتباينة لهذه القيم فى المجتمعات المختلفة ، ورصدنا العوامل المسبقة التى تدخلت فى تكوين هذه المفاهيم ، لوجدنا أن كلمة جماليات كلمة مطاطة وتشبيهية . كذلك فإن مشكلة الاستجابة الجمالية لا تنتهى ــ فى اعتقادى ــ حين نقرر أن تفسيرها يتخطى حدود الأنا الواعية والتفكير العقلانى ، كما يظن النقاد التقليديون . إننى لا أضع (بيتر فوللر) فى زمرة هؤلاء بالطبع ، ولا أزعم أن هذا رأيه ، ولكنى أود فحسب ، أن أبين أن بعض النقاد يتخذون من الجانب اللا عقلانى اللا واعى فى عملية الاستجابة الفنية ذريعة لإنهاء أى نقاش حول قيمة العمل الفنى . فإذا اختلفت معهم وجدتهم يقولون ببساطة : هذا العمل يعجبك ولا يعجبنى . . إذن فلننتقل إلى عمل فنى آخر ، لنحدد موقفنا اللا عقلانى بالنسبة إليه .

إننى أرغب فى نوع من النقد يتخذ من الصراع حول القيمة الفنية ، وما اعتدنا على تسميته بالذوق الفنى ، منطلقه الأساسى ، ثم يشرع فى دراسة العوامل التى تتدخل فى تكوين ما نسميه بالقيمة الجمالية وبحثها . وأعتقد أن حل مشكلة الحكم الجمالى يكمن فى منطقة ما ، تلتقى فيها علوم اللغويات والتحليل النفسى ودراسة الأيديولوجيا . فلننطلق فى بحثنا من هذه المنطقة !

بيتر فوللر :

قد أتفق معك فى هذا . ولكن علينا أيضا أن نواجه حقيقة مهمة ، وهى أننا نتحدث عن شيئين مختلفين يسيران جنبا إلى جنب فى عملية الحكم الجمالى ، وبخاصة فى مجال التصوير أكثر منها فى مجال الأدب .

إننى حين أواجه لوحة أجدنى أستجيب لها بصورة فورية تختلف عن استجابتى لكتاب مثلا . إن استجابتك للوحة تتخذ شكل الحكم عليها بأنها جيدة أو رديئة أو ممتعة ، دون تفكير وقبل أى تنظير ؛ بل قد تجد نفسك فى لحظة ما تستجيب استجابة عارمة لنوع من التصوير لا يروق لك عادة أو العكس . إن الرسام (جراهام سادرلاند) ــ مثلا ــ يتبع كل المبادىء التى أدعو إليها ؛ فهو ينظر إلى العالم نظرة خلاقة ، معملا خياله ، ويحول كل ما يراه إلى شىء جديد ، ويمتلك إحساسا عميقا بالتراث يظهر فى لوحاته . ومع ذلك فإننى أجد أعماله مخفقة .

إن الفكرة التى أود أن أؤكدها إذن هى أن الحكم الجمالى هو حكم تلقائى يتبلور على الفور . أما الدراسة التى يدعو إليها (تيرى إيجلتون) فتدخل فى باب التقنين والشرح العقلانى للحكم الجمالى .

تيرى إيجلتون :

إن كلامك عن فورية الاستجابة الجمالية وتلقائيتها يقود بالضرورة إلى نظرة «متعالية» للقيمة ؛ وهذا ما أرفضه من أساسه ؛ فمن الطريف أن الفلاسفة حين يبحثون عن نموذج لجملة تقريرية تبدو فى ظاهرها وكأنها تعبر عن نوع من المعرفة الحدسية ، فى حين أنها فى الواقع تتطلب قدراً كبيراً من التنظير اللا واعى ، تجدهم دائما يختارون

جملة : هذا لونه أحمر . وأعتقد أن هذا نوع من التحايل الوضيع الذى لا يهمنا فى شىء من الناحية الثقافية .

بيتر فوللر :

بل يهمنا جدا ؛ فالأحكام الجمالية تشبه ـ إلى حد كبير ـ ظاهرة الانجذاب إلى شخص بعينه بين البشر . قد ننجح فى تكوين كثير من الأفكار والنظريات عن الأشياء التى تجذبنا إلى شخص آخر ، على أى مستوى من المستويات ، ولكننا نجد فى نهاية الأمر أن تجربة الانجذاب نفسها ـ حين تحدث ـ تذهب بكل هذه الأفكار والتصورات النظرية أدراج الرياح .

إن استجابتى لفن التصوير تشبه هذه التجربة إلى حد كبير ، إذ إننى فى حين أستطيع أن أسرد عليك كل ما قد يخطر لك على بال من أنواع التوصيف والتفسير النفسى والنظرى والأيديولوجى لتجربة الاستجابة الفنية ، سيظل جانب من جوانب التجربة خارج هذه التفسيرات جميعا .

إن انتقادى الأساسى لمعظم النظريات النقدية الحديثة فى الأدب والفن هو إصرارها على أن تطابق بين عملية الاستجابة الفنية الأولية وعملية التوصيف والتفسير التى تأتى فى مرحلة تالية ، أو أن تستعيض بالثانية عن الأولى . ولا أعتقد أن أى منهج نقدى فى استطاعته أن يقنعنا بأن التجربة الفنية هى مجرد توصيفنا اللغوى لها .

إننى أجد فى نزعتك الدائمة إلى محاولة تحقيق هذه المطابقة بين التجربة وتوصيفها ما يثير الريبة ، على الرغم من أنك لا تمضى أبدا إلى نهاية الطريق ، بل تترك مساحة صغيرة فى النهاية لتوحى بوجود شىء لا يمكن التعبير عنه بالكلمات . أما أنا فعلى العكس منك ، أرى أن قوة الجذب فى التجربة الفنية هو أهم عنصر فيها . وهذا لا يعنى أننى لا أهتم بالتوصيف اللغوى للتجربة . إننى شديد الاهتمام به وأمارسه دوما ، ولكنه يأتى دائما فى مرحلة تالية للتجربة .

تيرى إيجلتون :

يقول بريخت إن الغموض الذى يكتنف تجربة الإنسان وسلوكه لا ينبع من اشتمالهما على عناصر قليلة ، بل من تعدد عناصرهما وتنوعها ، ومن التعدد والتنوع فى الظروف والعوامل التى تشكلهما وتحدد مسارهما بصورة محتومة . وهذا معناه ـ فى قول آخر ـ أن التجربة الإنسانية لا يمكن تبسيطها أو تلخيصها بالصورة التى تطرحها .

بيتر فوللر :

هل رأيت أعمال مثال يدعى (دافيد وين) ؟ إنه يصنع تماثيل تصور صبية يركبون درفيلا ، وأشياء من هذا القبيل . لنفرض أننى زعمت لك أن هذا المثال أفضل من (مايكل انجلو) ؛ ألن تجد مثل هذا الحكم خاطئا أو أحمق ؟ على الأقل فى معنى واحد من المعانى ؟

تيرى إيجلتون :

على الرغم من أننى لم أسمع أبدا بهذا المثال (وين) ، إلا أننى أستطيع بسهولة أن أجد له مقابلا فى عالم الأدب . ولكنى مع ذلك أجد أن الحكم على فنان بأنه «أفضل» من آخر غالبا ما يعتمد على منظور واحد ؛ إذ إنه يعنى ضمنا أن الأفضلية قائمة أيا كان الأمر ، من كل الجوانب ، فى كل الظروف والأحوال ، وبالنسبة لكل الناس ؛ وذلك لأن كلمة «أفضل» لها مدلول واحد عام ؛ ونحن نستخدمها ، مع أن كلا منا يتطلب أشياء خاصة فى العمل الفنى ، قد يتحقق بعضها بصورة أوفى من البعض الآخر . إن كلمة «أفضل» ـ شأنها فى ذلك شأن كلمة «جماليات» ـ كلمة مطاطة ، تغطى عددا كبيرا من الاستجابات .

بيتر فوللر :

فلنضع جنبا إلى جنب لوحتين للرسام (فيرمير)[١٥] ، أو لوحتين (لروثكو) ، أو قصيدتين لشكسبير من نوع السوناتا ، وليكونا عملين يرتبطان ارتباطا وثيقا ، بل يعالجان الموضوع نفسه . ألا ترى أن المفاضلة بينهما لها معنى ؟

تيرى إيجلتون :

أوافق ؛ على أن تقبل ما قلته من أن القيمة هى مجموعة من الاستجابات المتضافرة ؛ وهذا ما ترفضه . كما أوافق ، بشرط أن تقبل أن كلمة القيمة لفظة مطاطة ، تستخدم للتعبير عن عدد كبير من الاستجابات للعمل الفنى ، وبشرط أن توافقنى ـ وهذا هو مربط الفرس ـ على إنكار وجود موقف يهب أحد الأعمال الفنية قيمة كبرى برغم رفضه التام فى إطار ثقافة من الثقافات . فى ضوء هذه التحفظات أستطيع أن أفهم معنى المفاضلة .

● **سؤال :**

هل يحصر (بيتر فوللر) إذن القيمة فى دائرة الاستجابة الفردية المباشرة ، ولا يتصور وجودها بأى معنى من المعانى خارجها ؟

بيتر فوللر :

إن نظريتى فى القيمة لا تركز على الاستجابة الفردية فحسب . إن جانبا مهما منها يتعلق بتدهور التراث فى ظروف تاريخية معينة . فتدهور العقيدة الدينية ـ مثلا ـ قد نتج عنه تغيرات فى الأنظمة الرمزية السائدة فى المجتمع ، أدت بدورها إلى انقراض فنون الزخرفة . كذلك نجد أن تغير طبيعة العمل فى العصر الحديث قد دمرت إمكانية التعبير الجماعى عن التجربة الذاتية . فى مثل هذا الموقف ـ الذى لا أستسيغه ولا أحبه مطلقا ؛ لأننى أبعد ما أكون عن الإيمان بالفردية ـ نستطيع أن نطرح عددا من التصورات والنظريات حول ما يجب أن يكون عليه الحال . ولكننا فى نهاية الأمر سنجد أنه لا مفر لنا من أن نبنى لأنفسنا تراثا فرديا خاصا ، سواء كنا نقادا أو مبدعين ، وليس هناك حل آخر أمامنا . إن على كل منا أن يصنع تراثه الفنى عن طريق محاولة الاستجابة الجمالية التقييمية للأعمال الفنية المتاحة . ولا مهرب أمامنا من هذه «الفردية» التى تشكل جانبا من جوانب مأساة الفن الآن . ولقد أكدت فى أكثر من موضع المشكلات التى تسببها هذه الفردية الجبرية لأى فنان يضيق بحدودها الضيقة ، ويحاول أن يتخطاها . وأعتقد أن هناك بعض الحلول الممكنة للخروج من مأزق الفردية هذا : أحدها قدرتنا على الاستجابة لعالم الطبيعة حولنا . إن استجابة ملكة الخيال فينا للطبيعة تستطيع ـ بدرجة ما ـ أن تحل محل الإيمان المشترك ، وتلعب دوره .

● **سؤال :**
ما الدور الذى تلعبه الأيديولوجية فى الاستجابة الجمالية ؟

تيرى إيجلتون :
هناك عدد من التعريفات لهذا الدور ، ومعظمها تعريفات شديدة الحذق وتصعب على الفهم . ويغالى البعض حين يدعون أن الأيديولوجية متغلغلة فى التجربة الإنسانية فى كل جوانبها .

علينا فى الإجابة عن هذا السؤال أن نفحص الدور الذى يلعبه تفاعل العوامل التى أسميها غريزية بالعوامل الأيديولوجية فى خلق الاستجابة الجمالية . وقد يمثل هذا الرأى نوعا من المعارضة الشديدة للآراء السائدة ، حيث أن اللاوعى يدخل دائما بصورة أو بأخرى فى أى نقاش حول القيمة . إننا لا نستطيع أن نفصل بين «الأنا» (الاجتماعية والأيديولوجية) والقوى الحيوية الغريزية ، وأن ننظر إلى هذه القوى بوصفها عوامل تدمير تهدد «الأنا» . كذلك علينا أن ندرك أن أية وسيلة فنية أو أى شكل جمالى لا يخلو من أبعاد أيديولوجية . إن أى إدراك فورى لشخص ما أو لوحة ما لا يخلو من تضمينات أيديولوجية تغيره من داخله . وأنا أقول هذا ردا على كلام (بيتر فوللر) . إن الإدراك الجمالى يتضمن بعدا أيديولوجيا . وما نسميه عادة بالأيديولوجية يعطى الإدراك الجمالى دائما أشكالا وأبنية تتصل هى ذاتها بأنماط الإدراك السائدة .

إن الأيديولوجية — فى أحد معانيها — هى شكل من الأشكال . ولهذا علينا أن ندرك — حين نتحدث عن علاقة الإدراك الجمالى بالأيديولوجية — أننا نتحدث عن عنصرين فى عملية واحدة . إن المفهوم السائد بين الناس عن الاستجابة الجمالية يمكن تحليله بوصفه نوعا خاصا من التفاعل بين عمليتى الاستجابة الجمالية والاستجابة الأيديولوجية .

بيتر فوللر :
إن وصف (تيرى إيجلتون) للغرائز واللا وعى بوصفها أبنية أيديولوجية ينم عن خطأ فى منهجه ؛ فهو يستخدم إطارا تحليليا بدائيا عفا عليه الدهر . ولا أظن أن طرح المشكلة فى إطار فكرة «اللا وعى» سيفيدنا فى شىء ؛ وذلك لا يعنى أننا ننكر وجود عمليات لا واعية . إنى أعتقد أن طرح المشكلة فى إطار آخر يقوم على الاعتراف بوجود عمليات نفسية أولية وعمليات ثانوية ، وعلى التمييز بينها ، سيكون أكثر نفعا لنا . وأعتقد أن العمليات النفسية الأولية تتمتع بقدر من التحرر مما يسميه (تيرى إيجلتون) بالأيديولوجية ؛ فهى عمليات مرنة ، تعتمد على الخيال الإبداعى والرموز والموروثات الرمزية المقدسة . أما العمليات النفسية التى تليها فهى عمليات مبنية ، منظمة ، وتحليلية ، وعقلانية ، ولغوية ، وأيديولوجية ومنطقية . إن ما أعترض عليه حقا هو رفض (تيرى إيجلتون) الاعتراف بالدور الذى تلعبه كل هذه الاستجابات الخالصة من الأيديولوجية فى النزعة الإبداعية والاستجابة الجمالية . إن هذه الاستجابات تلعب بالتأكيد دورا مهما فى النشاط الخلاق وفى الاستجابة الخلاقة فى أى مجتمع . ولو كان مجتمعنا صحيحا من الناحية الجمالية ، ولو كان مجتمعا لا يلفظ أو يسحق إمكانية هذه الاستجابة الجمالية الخلاقة ، لما وجدت نظريات إيجلتون وشبيهاتها متنفسا لها . لقد أشرت من قبل إلى أن العلة تكمن فى البنية الاجتماعية ؛ فى الطريقة التى تسير بها الأمور فى مجتمعنا . ولكن علينا — على أقل تقدير — أن نقبل القول بأنه إذا تغير شكل المجتمع فقد تسترد هذه العمليات النفسية الأولية ، التى تعتمد على الحدس والخيال والانطلاق فى التفكير والنشاط الإنسانى ، حيويتها ، بحيث لا تخضع لأى بنية أيديولوجية ، أو تصبح هى نفسها مجرد بناء أيديولوجى .

● **سؤال :**
حين نتحدث عن فصل الأيديولوجية عن الفن نكون قد ابتعدنا بعض الشىء عن لب الموضوع . إن السؤال المهم هو : هل نستطيع أن نفصل الأيديولوجية عن الإنسان ؟

تيرى إيجلتون :
أعتقد أن هذا ممكن ؛ ولكنى منزعج بعض الشىء مما قاله (بيتر فوللر) . إننى لا أنكر أن العمليات النفسية الأولية تتمتع بدرجة أعلى من المرونة والإبداع عن العمليات التى تليها ؛ ومع ذلك فأنا أعود فأؤكد أن اللاوعى نفسه يتفتح بادىء ذى بدء فى ظل موقف يحكمه قانون محدد — بمعنى أن حركة الرغبة فى الإنسان مثلاً لا تنفصل منذ البداية عن قيود المنع واللوم .

بيتر فوللر :
إنك تصر على استخدام اصطلاح « اللاوعى » بمعنى معين ؛ ولهذا لا يمكننا أن نتفق . إن « اللاوعى » فى رأيى هو التركة التى احتفظ بها فرويد من تراث تفكيره الدينى . أما أنا فلا أومن أن هناك قوة مجهولة فى النفس تحدد مصيرها دون علمها ؛ فمع أن هناك عمليات نفسية لا واعية ، إلا أن « اللاوعى » الذى يخضع لضغوط القوانين كما تصفه لا وجود له . إننى لا أقصد هنا بالطبع أن أفند نظرية اللاوعى لصالح نوع من الحتمية الآلية التى لا مفر منها . ولكنى أعتقد أنه من الأجدى لنا أن نتحدث عن عمليات نفسية أولية وأخرى تالية ، دون أن نعطى لإحداها أهمية تفوق الأخرى ، وأن ننظر إليهما على أساس أن هذه وتلك ضرورية للحياة الإنسانية الخلاقة . إن إحدى مشكلات شكل المجتمع الذى نعيش فيه أنه لا يسمح بالتعبير الاجتماعى عن هذه العناصر الإبداعية الارتجالية الخلاقة فى الأنشطة الإنتاجية ، وينحيها إلى هامش الحياة ، لتمارس فى أنشطة أوقات الفراغ . وحتى يصبح العمل نشاطاً ذا قيمة جمالية فلابد أن تحتل هذه العناصر الخلاقة مركز القلب فى العملية الإنتاجية والحياة الاقتصادية .

● **سؤال :**
هل أطمع فى أن تطبق هذه الملحوظات على الثقافة الشعبية ؟

بيتر فوللر :
إننى أعتقد أن العنصر الجمالى فى العمل البشرى كان شائعاً وعاماً يوماً ما ؛ وهذا هو الموقف الأساسى الذى أنطلق منه . ولكن الثورة الصناعية أفرزت أحوالاً معينة من الأنشطة ، ثم يقتصر فى نهاية المطاف على أنشطة طبقة معينة . وهكذا أصبحت الطبقة المتوسطة فى المجتمعات الصناعية مستودع القيم الجمالية . لقد حافظت هذه الطبقة على هذه القيم وإن لم تساعدها على الازدهار .

إنك تجد بعضهم يردّد فى معرض الحديث عن هذا الموضوع أن الأنشطة الجمالية بصورة عامة لها صبغة خاصة تنسبها إلى الطبقة المتوسطة ، ثم ينتهون إلى ضرورة إيجاد مفهوم عريض للثقافة ، يتسع لمجال كبير من الأنشطة التى ظلت حتى الآن خارج المستودع الثقافى لهذه الطبقة . ولكنى لا أتفق بالضرورة مع هؤلاء . إن منطقهم يشبه ـ إلى حد كبير ـ منطق رجل يلقى نظرة شاملة على القرن التاسع عشر من موقف متميز ، ويلاحظ أن أفراد الطبقة المتوسطة فى هذا القرن ينعمون بغذاء وفير ، وصحة طيبة فى حين يعانى أفراد الطبقة العاملة من الفقر والهزال والعلة ، فيخلص من مشاهدته هذه إلى أن الصحة ووفرة الغذاء هما نتاج أيديولوجية الطبقة المتوسطة ، وأنه لذلك يجب القضاء عليهما فى المستقبل ، فى ظل نظام اشتراكى صارم . إن الذين يهاجمون الأنشطة الجمالية والتجربة الجمالية فى مجال « الفنون الشعبية » يستخدمون منطقاً مماثلاً . ومع ذلك فإننى أحذو حذو (وليام موريس) ، ولا أتخذ موقفاً متعالياً من الأنشطة الفنية الشعبية التى عادة ما تكون البقية القليلة الباقية من النشاط الجمالى لطبقة حرمتها الرأسمالية الصناعيةفى تقدمها الضارى من فرض ممارسة الإبداع الجمالى بصورة كاملة .

● **سؤال :**

أيرتبط مفهومك للنشاط الجمالى إذن بالتراث الأدبى الرسمى ؟

بيتر فوللر :

من الخطأ أن تتصور أن مفهومى للنشاط الجمالى يقتصر على الفنون الرفيعة . إننى ـ على العكس من ذلك ـ حاولت جاهداً أن أبين أن البعد الجمالى الإبداعى يسود فى المجتمعات التى تتمتع بصحة جمالية إبداعية ، وأن هذا البعد يسير جنباً إلى جنب مع الأنشطة والمهارات الإنسانية بعامة ، ومع الأعمال من كل نوع ، بل يتخللها . إن الحس الجمالى لا يتقهقر إلى مجال الفنون الرفيعة وينحصر فيه إلا فى ظروف تاريخية بعينها ، كظرفنا هذا . وهو ينحصر فى هذا المجال الضيق بالضرورة لأن النشاط الانتاجى العام يقصيه بعيداً ولا يسمح له بالتواجد فيه . ولهذا السبب تجدنى أدافع عما نسميه بالفن الرفيع . إننى مثلاً أدافع عن شكل خشبة المسرح التقليدية بمقدمتها المعهودة وفتحتها التى تشبه إطار الصورة ؛ لأنها تمثل الساحة الوهمية لنشاط ازدهر يوماً ما ، وقد يزدهر مرة أخرى فى مجتمع لا يعانى من مرض انعدام القيم الجمالية ، كمجتمعنا الحالى . إننى لا أدافع عن الفنون الرفيعة فى حد ذاتها ، ولكن أدافع عنها بهذا المعنى . ومن الخطأ أن تأخذ دفاعى مأخذاً آخر .

● **سؤال :**

ألا ترى أن هذا التعريف للثقافة الشعبية يتسم بالقصور وضيق الأفق ؟

بيتر فوللر :

إننى أتفق مع (ريموندوليامز) فى أننا نزيف اصطلاح الفن الشعبى إذا استخدمناه فى مجال الحديث عن فن الاعلانات أو برامج التلفزيون أو العروض الباهرة . إن هذه لا تمثل الثقافة الشعبية . إن الأنشطة الشعبية الحقيقية تتمتع ببعد جمالى واضح ، برغم الاتجاه العام القوى للتهوين من شأنه . إننى أهتم ببعض الجوانب المعتمة التى لم تلق أى اهتمام فى الثقافة الشعبية كما أفهمها . خذ على سبيل المثال تربية أسماك الزينة ! انظر إلى كل الاختيارات والأحكام الجمالية التى تتطلبها ، وإلى اهتمام الممارسين لها بمراعاة النسب فى الأحجام ، وبخلق تشكيلات لونية شديدة التعقيد . . . وما إلى ذلك . . . وسوف تدرك ـ دون أدنى شك ـ أنك أمام نشاط جمالى إبداعى كامل ، وناضج ، ومتطور ، وعلى درجة عالية من الحساسية فى التمييز والدقة . وهو أيضا نوع من النشاط الإبداعى الجمالى لا يمكن أن ينجزه موظف فى مكتب ، أو عامل فى مصنع . وقد يرى بعضهم أن تربية الأسماك نشاط هامشى لا معنى له ولا جدوى ؛ ولكنى أرى أنه يعبر تعبيراً واضحاً عن وجود ملكة جمالية إبداعية لم تتح لها فرصة الإفصاح عن نفسها بصورة أوسع فى مجالات أخرى .

وهاك مثالاً آخر ! كان (ميكلوس هاراجتى) ـ وهو شاعر من شعراء أوربا الشرقية ، وكان عاملاً فى أحد المصانع حين أخرج كتاباً يروى فيه تجربته الشخصية ـ يدرك أن الأجر الذى يتقاضاه العامل لقاء إنتاج قطعة من القطع آخذ فى الانخفاض بحيث وجد العمال فى المصنع أنفسهم مضطرين إلى مضاعفة إنتاجهم بصورة متزايدة ، بغية المحافظة على الأجر نفسه الذى كانوا يتقاضونه . وقد اكتشف (هاراجتى) أن عمال المصنع جميعاً ، وبدون استثناء ، كانوا ـ برغم ظروفهم الاقتصادية العسيرة ـ يصنعون بعض التماثيل المعدنية الجميلة فى الخفاء كلما استطاعوا ، ثم يأخذون هذه القطع المعدنية التى لا نفع لها إلى منازلهم لإرضاء حاستهم الجمالية ، وذلك على الرغم من أن هذا كان يمكن أن يؤدى إلى طردهم من المصنع .

ومع أن الظروف التاريخية والاجتماعية يمكنها أن تجعل هذا المنظور الجمالى ينسحب إلى القاع بعيداً عن الأنظار ، إلا أنه يظل يشكل عنصراً دائماً فى الإبداع والعمل الإنسانى . لذلك فهو ما يفتأ يطفو المرة تلو الأخرى فى أشكال معدلة أو مشوهة ـ فى شكل تربية أسماك الزينة هنا ، أو صنع تماثيل للزينة من المعدن هناك . وأعتقد أن الإمكانات الحقيقية لإيجاد الثقافة الشعبية الأصيلة تكمن فى هذه الظواهر ـ لا فى التلفزيون والإعلانات .

● **سؤال :**

ولكن فنون التلفزيون والإعلانات موجودة .

بيتر فوللر :

نعم ولكنها فنون يخلقها أناس لا يستهلكونها . ولذا فهى فنون دخيلة مغرضة .

●**السائل نفسه :**

ولكن ماذا عن محتواها الجمالى والإبداعى .

بيتر فوللر :

تافه لا يذكر .

● **سؤال :**

يبدو لى أن (بيتر فوللر) كان حذرا بعض الشىء فى طرح آرائه وكأنه فى موقف دفاع عن نفسه . ولكننا نستطيع أن نطبق آراءه على نطاق أوسع . فلنأخذ على سبيل المثال

تراجيديات (شيكسبير) أو كنيسة (سيستين) في الفاتيكان[16] — وهي أعمال محسوسة ، أنجزت في سرعة فائقة ، وتتمتع بشعبية بالغة ، مع أنها تحمل طابعاً تاريخياً معيناً . إن هذه الأعمال لم تكن نتاج فنان منعزل في حجرته ، يصارع الجو الثقافي المحيط به ليكمل عملاً خالداً . لقد احتفل الناس بهذه الأعمال في زمنها ، وهي مازالت تؤثر فينا حتى الآن . إن أي مجتمع يتلقى هذه الأعمال لابد أن يدرك نوعيتها المتميزة . هناك بالطبع مجتمعات تحرم فنون التصوير والتمثيل المسرحي ؛ ولهذا قد ترفض أعمال (مايكل أنجلو) و (شكسبير) ؛ ولكن في غياب مثل هذا العائق سوف تجد الناس في أي مجتمع من المجتمعات يدركون قوة التأثير الإنسانية التي تتمتع بها هذه الأعمال ، مهما اختلفوا في جوانب أخرى حولها . ويلعب الجهاز النقدي في المجتمع دوراً مهماً في تحقيق هذا الإدراك وبلورته بالطبع (ومن وجود مثل هذا الجهاز النقدي قد تنشأ خلافات ، مثل الخلاف حول مسرحية الملك لير الذي سبق الإشارة إليه) . ولكن مهما ينشأ من خلاف نقدي حول مسرحيات شكسبير لا أعتقد أن أي مجتمع يقرؤها يمكن أن يصفها بأنها مسرحيات تافهة .

تيري إيجلتون :

مع أن الحالة التي استشهدت بها قد تمثل حجة لا يمكن تفنيدها ، إلا أنني أختلف معك اختلافاً جذرياً في النظرة إلى الأمور . إن حديثك يستند إلى تصور لموقف محال تماماً من الناحية التاريخية . فلو أننا اكتشفنا مثلاً معلومات أكثر عما كانت الدراما الأغريقية تمثل بالنسبة للناس في زمنها ، ثم عدنا إلى قراءة هذه الأعمال في ضوء هذه الاهتمامات القديمة التي لا تلمس وترا في أنفسنا الآن ، فمن المحتمل جداً أن يقل استمتاعنا بها . أو خذ مثلاً الفن الصيني في حقبة العصور الوسطى (وهذا المثال يطرح بصورة واضحة قضية قدرة الفن على تخطي حواجز اللغة والثقافة) . إنك تقول في حقيقة الأمر إننا إذا نجحنا في تخطي حواجز اللغة والثقافة فسوف نتفق جميعاً على تميز هذا الفن . ولكن ألا ترى معي أن تعبير « تخطي حواجز اللغة والثقافة » — أي ترجمة الفن من إطار ثقافي إلى آخر — يلخص كل المشكلات التي أثيرت ؟

بيتر فوللر :

خبرني يا (تيري) ! ماذا يحدث لك عندما تستمع إلى عمل موسيقي عظيم ؟ أنا مثلاً لا أمتلك جهازاً نقدياً يهيئني لتناول تجربتي الموسيقية بصورة صحيحة ، ومع ذلك أستطيع أن أدرك معاني العظمة والشموخ في سيمفونية مثلا ، دون أن أمارس أي نقد لغوي واع لها . إنني لا أنكر أن الثقافة الموسيقية تعمق استمتاعنا بالموسيقى ؛ ولكني أعتقد أيضا أن استجابتنا الأولى الخالصة ، البريئة من التنظير ، تمثل جزءاً أساسياً ومهما في معنى لقاء الإنسان بالفن وقيمته .

تيري إيجلتون :

كلام جميل ومعقول يا (بيتر) ؛ ولكن خذ في حسبانك أنني لا أستثني من المناقشة ما تسميه بالاستجابة الخالصة من الشرح والتبرير — تلك التي نجدها في عبارات مثل « ما أروع هذا العمل ! » ، أو « ما أعظم هذا العمل ! » أو « ما أفظع هذا العمل ! » ؛ فأنا لا أدعو إلى تجاهل التجربة الفنية الحية ، والاكتفاء بالتنظير البارد ، في عزلة عن التفاعل المباشر مع العمل الفني .

● **السائل السابق :**

لا أعتقد أنك فهمت ما أرمي إليه . إنني أعني أنه بالرغم من كل العوامل المركبة ، التي قد تتدخل في عملية استقبال الفن عبر حواجز اللغة والتاريخ والثقافة ، إلا أن الأعمال الفنية العظيمة تمتلك بصورة واضحة قوة إنسانية أساسية تجعلها تتحدى صفتها التاريخية ، وتتخطى حدود ثقافتها مهما تعمقت في تصوير هذه الثقافة . إنني لم أقصد مطلقا أن أعزو قيمة هذه الأعمال العظيمة إلى ثراء البيئة التي أنتجتها ، أو إلى ردود الأفعال تجاهها في أزمنة تالية ، بل قصدت أن أؤكد في حقيقة الأمر أن هذه الأعمال لها هذه القوة والقدرة على التأثير ، بالرغم من ردود الأفعال التي تثيرها في حقب زمنية مختلفة ، وليس بسبب ردود الأفعال هذه .

● **سؤال :**

لقد تجاهلت هذه المناقشة عنصراً محدداً يسمى كذلك في إصرار للحفاظ على أحكام القيمة الفنية الموروثة ، وهو عنصر السوق .

بيتر فوللر :

لا يستطيع أحد أن يبيع كنيسة (سستين) بالفاتيكان ؛ وهي لا تخضع لاعتبارات السوق .

السائل نفسه :

لو كانوا يستطيعون بيعها لباعوها .

بيتر فوللر :

أنت مخطيء في هذا .

● **السائل السابق :**

لا يمكن أن نحصر قضية القيمة في دائرة اعتبارات السوق . إن السوق لا يحدد قيمة شكسبير مثلاً . ولكن دعني استكمل حديثي السابق . إن اكتشاف تمثال يوناني قديم تافه لن يحدث تغييراً يذكر في طبيعة خبرتنا ؛ ولكن الأعمال القوية تحدث مثل هذا التغير . إن استجابات البشر للعمل نفسه تختلف بطبيعة الحال من زمن إلى آخر . . . ولكم أمقت ميل البعض إلى تقديس بعض الأعمال الفنية والتعبد في محرابها . . .

تيري إيجلتون :

ولكنك برغم ذلك تؤكد وجود أعمال فنية تتمتع بنوع من القوة المجردة الخالصة ، التي تجعلنا نميزها في كل الظروف والأحوال .

السائل نفسه :

إن فهمنا لتعبير « في كل الظروف والأحوال » يخضع لتقلبات الزمن . وسأكتفي بأن أقول إن القوة التي أعنيها

هى قوة إنسانية وتاريخية فى آن واحد،تؤكد وجودها فى مجتمعات عدة متنوعة ؛ وهى بهـذا المعنى قوة تتخطى حدود الحقب التاريخية المحددة .

بيتر فوللر :

إن (تيرى) يرفض تماما أن يعترف بوجود القيم الجمالية الخالصة حتى لو افترضنا أنها قيم يستعصى فهمها أو تفسير وجودهـا تفسيراً كاملاً . وفى هذا يكمن اختلافى معه . إنه يعد القيمة الجمالية قيمة نسبية ؛ أما أنا فأرى أن مجال الإبداع الجمالى هو المجال الإنسانى الوحيد الذى تظهر فيه هذه العناصر الخالصة التى لا يمكن تحويلها إلى مجرد أشياء نسبية . إننا إذا رفضنا الاعتراف بوجود قيم جمالية خالصة فسوف ننتهى إلى اعتناق موقف من الأعمال الفنية يشبه الموقف الذى تنم عنه آراء (تيرى إيجلتون) ، وهو موقف ينكر فى نهاية الأمر وجود أى فرق حقيقى ثابت بين (مايكل أنجلو) ومثال من نوعية (دافيد وين) ، ويرى أن أفضلية أحدهما على الآخر هى من صنع المجتمع ، ومن ثم قد تتطور أو تختلف . وهذا فى رأيى هراء .

تيرى إيجلتون :

قد لا توافقنى فى هذا ، ولكنى أرى أن نظرتك إلى القيمة تقترب كثيراً من النظرة النقدية المألوفة التى تزعم أن روائع الأعمال التى خلفها لنا السلف تمتلك قوة ما تجعلها قادرة على توليد مفاهيم واستجابات عدة متنوعة ، تنفع الإنسان ـــ أو يدعون أنها تنفع الإنسان . إن هذا الموقف النقدى الذى يحدد قيمة الأعمال الأدبية الرئيسية من هذا المنظور يفضل بالتأكيد موقف الصفوة ، الذى يكتفى بتأكيد قيمتها دونما أى شرح أو تبرير . وأبسط ما يمكن أن يوصف به موقف الصفوة هذا هو أنه موقف استبدادى . علينا أن ندرك وجود علاقة بين نزعة الاستبداد بالرأى فى الإنسان وبعض أشكال المعرفة الحدسية ، وأن ننتبه إلى أن الإخفاق فى إقامة حوار عقلانى حول القيمة يعنى أن نرتكن إلى أحكام القيمة التى تصدرها الصفوة دون شرح أو تبرير ، وأن ندعى معهم أن الأمر كله يتعلق بالإحساس . فإذا لم تستطع الإجابة إذا طلب منك تحديد طبيعة القوة أو وصفها التى تقول إنها تكمن فى روائع الماضى ، وتقول إنها تستعصى على الوصف ، فإنك بهذا تستبد برأيك .

ولكن هذا لا يعنى أننى أنكر وجود عنصر فى التجربة الجمالية لا يمكن تفسيره بإحالته إلى شىء خارجه . إننى فى الحقيقة أرى العنصر المبهم نفسه فى التجربة الإنسانية عموماً . قد اختلف معك حول أسباب وجوده ، وأستشهد فى هذا بآراء (بريخت) أكثر من أى فنان آخر ، ولكن ما يهمنى فى نهاية الأمر هو أن أؤكد أن هناك فرقاً كبيراً بين أن أعترف بأن أى شرح للتجربة الجمالية لا يوفيها حقها أو يفسرها تماما من ناحية ، وأن أعتقد فى وجود قوة صامتة مبهمة فى الروائع الموروثة ، تمثل القوة المحركة الفعالة فى الفن بأجمعه ، وهو ما أرفضه تماماً .

إننا لو فحصنا الخلفية التاريخية لأغنية شائعة من أغانى الأطفال مثلا ، ولتكن أغنية « ماء ماء . . أيها الخروف الأسود »[١٧] ـــ دون حاجة لأن نفترض لها بناء داخلياً مركباً ـــ فسوف نجدها تثير عدداً من المناقشات المهمة الممتعة ، برغم بساطتها الفنية الشديدة .

● سؤال :

كيف إذن تتناول الطبيعة المركبة لبعض الأعمال الفنية العظيمة ، بخاصة فى مجال الرسم ؟

تيرى إيجلتون :

جرت العادة بين الناس على وصف الأعمال الفنية العظيمة بأنها إما أعمال مركبة عويصة ، أو أعمال تثبت أن البساطة هى جوهر الفن العظيم . لقد اكتشف (فتجنشتاين)[١٨] ـــ فيما اكتشف ـــ أن بعض الاصطلاحات الشائعة ـــ مثل « البساطة » و « التعقيد » ـــ ليس لها معان ثابتة ، وإنما يتحدد معناهـا بالنسبة إلى أنماط الحيـاة والسلوك العملى بصورة أساسية . إن ما تعده بسيطاً قد أعده أنا مركباً ومعقداً . إن أى حديث عن البساطة والتعقيد بصورة مطلقة يتجاهل وجود أنظمة شفرية محددة ، يستخدمها المشاهد أو القارىء فى فهم العمل الفنى وتفسيره . ولا أظن أننا نستطيع أن نتعرض لمشكلة القيمة بصورة مقنعة إذا تجاهلنا هذه الأنظمة الشفرية ولو مؤقتا .

بيتر فوللر :

إننى على عكسك تماماً ، أنظر إلى القيمة الفنية بخاصة فى مجالى التصوير والنحت بما هى وجود يتحقق من خلال عملية تحويل المادة الأولية للعمل ، سواء كانت الخامات المستخدمة أو التقاليد التصويرية المتعارف عليها . وحين تتحقق القيمة بهذه الصورة المجسدة ، ويتم التعبير عنها ، تبدأ الأنظمة الشفرية وأنماط الحوار فى التعامل معها وتفسيرها . لقد ضربت مثالاً من قبل باستجابة (راسكين) لأعمال (تيرنر) . وكان (راسكين) يؤمن بأن عظمة (تيرنر) تنبع من قدرته على كشف اللثام عن بهاء الله المتمثل فى عالم الطبيعة . ومع أننى لا أتفق مع هذا التفسير فأنا أفهمه ؛ فأنا أيضا أستطيع أن أدرك عظمة (تيرنر) ؛ وقد يكون تفسيرى لسر هذه العظمة مخطئا هو الآخر . إن اختلاف التفسيرات لا يمكن أن ينال من هذه العظمة على الإطلاق ؛ لأنها محققة فى لوحاته ، ولا يعتمـد وجودهـا على الآراء والمناقشات النقدية التى تدور حولها .

تيرى إيجلتون :

إن ما قلته الآن حول التحقيق الفنى الناجح للمادة يستخدم أنظمة شفرية .

بيتر فوللر :

أجل وأستخدم هـذه الأنظمـة الشفريـة للإشـارة إلى خصائص مادية وصفات لأعمال بعينها .

هوامش : الترجمة

(١) The Prelude ـ المقدمة أو الافتتاحية ـ قصيدة طويلة للشاعر الإنجليزى الرومانسى الشهير (وليام ورد سورث) William Wordsworth (١٧٧٠ ـ ١٨٥٠) . والقصيدة تتكون من ١٤ كتاباً وتمثل سيرة ذاتية شعرية للشاعر . وقد نشرت لأول مرة بعد موته فى عام ١٨٥٠ ، وأطلقت عليها زوجته (مارى هاتشينسون) اسم المقدمة ، لأن الشاعر كان ينوى أن يجعلها مقدمة للملحمة أخرى لم يتمها ولكنه نشر جزءا منها فى عام ١٨١٤ بعنوان الرحلة The Excursion .

(٢) توماس لافيل بيدوز Thomas Lovell Beddoes (١٨٠٣ ـ ١٨٤٩) شاعر إنجليزى رومانسى . ولد فى مقاطعة (سمرست) بإنجلترا ، ودرس فى جامعة أكسفورد ، ثم اتجه إلى ألمانيا لدراسة الطب ، وعاش معظم حياته متنقلاً بين مدنها ومدن سويسرا ، خصوصاً مدينة (زيورخ) ، حتى مات منتحراً فى مدينة (بازل) .
وتعكس قصائده اهتمامه بمعانى الموت والخلود والزمن . ومن أشهر أعماله قصيدة سردية طويلة بعنوان مأساة العروس The Bride's Tragedy (١٨٢٢) تحكى قصة حقيقية عن جريمة قتل ارتكبها طالب فى جامعة أكسفورد ، وقصيدة درامية طويلة بعنوان كتاب فكاهات الموت أو مأساة المهرج (Death's Jest Book ; or , the Fool's Tragedy) ، نشرت بعد موته فى عام ١٨٥٠ .

(٣) الكاتب المشار إليه هنا غير معروف لى للأسف ، ولم أتمكن فى حدود الوقت المتاح من العثور على أية معلومات عنه من المصادر المتاحة لى . ويبدو أن تيرى إيجلتون قد اختار حقاً كاتباً يقع خارج دائرة التراث الأدبى الرسمى تماماً .

(٤) Samuel Johnson (١٧٠٩ ـ ١٧٨٤) شاعر وناقد وصحفى من أشهر شخصيات القرن الثامن عشر . ولد فى مدينة (ليتشفيلد) بمقاطعة (ستافورد شاير) ؛ وكان والده بائع كتب . درس فى جامعة أكسفورد ، وفتح مدرسة قرب مدينته بعد تخرجه ، ثم ذهب إلى لندن حيث عمل بالصحافة فى مجلة الجنتلمان فى عام ١٧٣٧ . من أهم أعماله قاموس اللغة الإنجليزية الذى ظهر فى عام ١٧٥٥ ، ودراسة عن شكسبير بعنوان ملاحظات منوعة حول تراجيدية ماكبث (Miscellaneous Observa- tions on the Tragedy of Macbeth) (١٧٤٥) وحياة أبرز الشعراء الإنجليز (The Lives of the Most Eminent Poets) التى نشرت فى عام ١٧٧٧ ، وطبعة كاملة لأعمال شكسبير (١٧٦٥) ، وقصة فلسفية طويلة بعنوان راسيلاس (Rasselas) . ويتميز معظم نقد (صامويل جونسون) بنبرة أخلاقية عالية .

(٥) — Walter Benjamen ناقد وكاتب يسارى بريطانى .

(٦) Marcel Proust الروائى الفرنسى المعروف . أشهر أعماله روايته الطويلة البحث عن الزمن الضائع ، التى تأثر فيها بفلسفة هنرى برجسون ، وخصوصا بفكرتى الزمن النفسى وتيار الشعور الذى يمثل الشكل الحقيقى للتجربة الإنسانية ، بعيدا عن قيود الزمان والمكان فى الواقع المادى . وقد تأثر به عدد كبير من الكتاب فى الغرب ، أشهرهم الروائية الإنجليزية (فرجينيا وولف) .

(٧) William Morris (١٨٣٤ ـ ١٨٩٦) . شاعر وفنان إنجليزى من الرواد الأوائل للاشتراكية فى بريطانيا . ولد فى أسرة ميسورة ، ودرس فى جامعة أكسفورد ، وصادق الشاعر والرسام (دانتى جابرييل روزيتى) وتأثر من خلاله بفنون العصور الوسطى وأساليبها . وكان نظام العمل فى العصور الوسطى فى مجال الحرف والصناعات اليدوية أكثر ما اجتذبه إليها ، إذ رأى فيه صورة للتنظيم النقابى الجماعى العادل للعمل ، وصورةللتفاعل الحيوى بين الفن والمجتمع . لقد كان موريس يؤمن بأن آفة الحضارة الصناعية الحديثة هى نفى ملكة الإبداع الفنى الخلاق خارج مجال العمل والإنتاج ، على نحو تمخض عنه فقر فى الفن وقبح فى الإنتاج . وفى هذا الصدد يقول فى كتابه الفن والاشتراكية : « إن قضية الفن هى قضيتنا جميعا ـ قضية الناس . وسوف نستعيد الفن يوما ما فتعود إلينا بهجة الحياة ـ سيعود الفن ليصبح جزءا لا يتجزأ من عملنا اليومى » . وفى موضع آخر من الكتاب نفسه يقول : « إن الهدف الحقيقى للفن هو القضاء على لعنة العمل ، وذلك عن طريق تحويله إلى وسيلة ممتعة ، لإرضاء نزعة الإنسان إلى الفعل والحركة » . وقد حاول موريس أن يمارس فى حياته أفكاره عن ضرورة القضاء على الفصل التعسفى بين الفن والحياة ، فانتقل بفنه من مجال الفنون الرفيعة (الرسم والنحت) إلى مجال الفنون التطبيقية ، فمارس تصميم الأثاث والأقمشة وورق الحائط . كذلك حاول تطبيق أفكاره عن إمكانية تحقيق فرصة العمل الجماعى المبدع بعيدا عن القيم التجارية الرخيصة والاستغلال فى مجال الإنتاج الصناعى ، فأنشأ فى عام ١٨٦١ هيئة صناعية لإنتاج أنواع من الأثاث والأقمشة والزجاج الملون وورق الحائط ذات قيمة فنية عالية . وبرغم محاولاته العملية هذه فقد كان موريس لا يؤمن بجدوى الإصلاحات التدريجية ، بل رأى ضرورة قيام ثورة سياسية تخلق مجتمعا اشتراكيا يستطيع الإنسان أن يحيا فيه حياة إنسانية صحيحة ، وتمتزج فيه قيم الإبداع الجمالى بكل أنواع النشاط الإنسانى .
وقد طرح (موريس) تصوره لهذا المجتمع فى كتابه النثرى السردى أخبار من لا مكان (News From No Where) ، الذى صور فيه مدينة مثالية (Utopia) . ومن أهم مؤلفات (وليام موريس) فى مجال علاقة الحضارة والمجتمع بالفن المؤلفات التالية : الفن والإشتراكية (Art and Socialism) ، كيف أصبحت اشتراكيا (How I Became A Socalist) ، أهداف الفن (The Aimes of Art) ، كيف نحيا الآن وكيف يمكن أن نحيا (How We Live and How We Might Live) ، العمل النافع والكدح غير المجدى(Useful Work and Useless Toil)p10 المصنع كما يجب أن يكون (A Factory as It Might Be) ، انظر :
The Collected Works of William Morris, 24 vols . , London , 1910 — 1915 .
وانظر أيضا : J .W . Mackail ,The Life of William Morris , 2 vols . , London 1899 .

(٨) John Ruskin (١٨١٩ - ١٩٠٠) كاتب وناقد إنجليزى، أسهم بدور فعال فى حركة إحياء الفن القوطى فى العصر الفيكتورى وهاجم النظرية الليبرالية فى الفن . ولد فى أسرة ثرية ، ودرس فى جامعة أكسفورد ، وزار سويسرا وإيطاليا عدة مرات . كان أول أعماله النقدية عمل كبير فى خمسة أجزاء يسمى Modern Painters (1843 — 1860) خصص أول مجلد للدفاع عن الرسام (J.M.W. Turner) . من مؤلفاته أيضا : سبعة مصابيح منيرة فى عالم العمارة Seven Lamps of Architecture 1849 ، أحجار البندقية The Stones of Venice (3 vols . 1851 — 1853) وفى هذا الكتاب دافع عن الفن القوطى بوصفه فنا يجمع بين الصدق والقوة الأخلاقية .
وبرغم نظرته المحافظه فى السياسة فقد اتجه تفكيره فى آخر حياته إلى الطبقة العاملة وكيفية تحسين أحوالها . وكتب فى هذا الصدد عددا من المقالات التى تم جمعها فيما بعد فى الكتب التالية : متعة لا تنضب A Joy For Ever (1880) .

حتى الى النهاية Unto This Last (1862) .

تقلبات الزمن Time and Tide (1867) .

انظر الأعمال الكاملة لجون راسكين The Collected Works of John Ruskin , 39 vols . , ed . by E.T. Cook and Alexander Wedderburn , London , 1903 — 1912 .
وتجد ملخصا وافيا لنظريته الجمالية أعدته (جون إيفانز) (Joan, Evans) تحت عنوان مصباح الجمال The Lamp of Beauty , London , 1958 .

(٩) Mark Rothko (١٩٠٣ ـ ١٩٧٠) فنان روسى المولد ، أمريكى النشأة والجنسية ؛ لعب دورا كبيرا فى إضافة بعد تأمل فلسفى إلى المدرسة التعبيرية التجريدية فى الرسم بعد الحرب العالمية الثانية ، واستغنى بالألوان عن كل وسائل التعبير الأخرى فى الرسم . من أشهر مجموعات لوحاته الأولى مجموعة الأنفاق (Subway) التى تصور بأسلوب واقعى قبح الحضارة الحديثة ووحدة الإنسان فيها . ومن أشهر المجموعات الأخيرة اللوحات الضخمة (٣ × ٥ متر) التى صممها لكنيسة صغيرة فى مدينة (هيوستون) بتكساس ، والتى تتسم بروح صوفية جادة ، وكذلك مجموعة اللوحات التى أسماها « أسود على رمادى » (Black on Grey) والتى رسمها فى عام ١٩٧٠ .

(١٠) Raymond Williams ناقد أدبي ومسرحي ، وكاتب روائي ولد في مقاطعة ويلز ببريطانيا في عام ١٩٢١ في أسرة عاملة ؛ فقد كان والده عامل إشارات بالسكك الحديدية . تفوق في دراسته بمدرسة القرية ، فتمكن من إكمال تعليمه والحصول على منحة للدراسة بجامعة كمبريدج ، التي شغل بها منصب أستاذ الدراما منذ عام ١٩٧٤ وحتى تقاعده عام ١٩٨٣ . من أهم أعماله النقدية وأشهرها : الثقافة والمجتمع (١٩٥٨) Culture and Society .

الثورة الطويلة (١٩٦١) The Long Revolution .

الدراما من إبسن إلى بريخت (١٩٦٨) Drama from Ibsen to Brecht .

الدراما والعرض المسرحي (١٩٦٨) Drama in Performance .

التراجيدية الحديثة (١٩٧٩) Modern Tragedy .

وإلى جانب أعماله النقدية كتب وليامز أربع روايات . هي ثلاثية تدور أحداثها في ويلز ، وتضم :

أرض الحدود ١٩٦٠ Border Country.

الجيل الثاني ١٩٦٤ Second Generation.

الصراع حول موناد ١٩٧٩ The Fight for Monad.

ثم رواية المتطوعون في عام ١٩٧٩ . ومن أحدث مؤلفاته :

من مشكلات المادية والثقافة Problems in Materialism and Culture ١٩٨٠ .

الثقافة ١٩٨١ Culture

الطريق إلى عام ٢٠٠٠ . Towards 2000

(١١) David Hume (١٧١١ ـ ١٧٧٦) فيلسوف بريطاني من المدرسة التجريبية ؛ آمن بأن الفلسفة هي علم دراسة الطبيعة البشرية عن طريق التجربة والاستقراء . ولد في مدينة بريستول في اسكتلنده ، ثم رحل إلى فرنسا في عام ١٧٣٤ ، حيث كتب أول أعماله الفلسفية بعنوان : مقال عن الطبيعة الإنسانية (A Treatise of Human Nature) وقد وصفها فيما بعد بالطفولة والسذاجة . حاول بعد عودته الحصول على منصب أستاذ فلسفة الأخلاق في جامعة إدنبره ، ولكنه أخفق ، فبدأ مرحلة تجوال في أوروبا كتب في أثنائها أهم أعماله الفلسفية ، وهي :

بحث في طبيعة الفهم الإنساني (١٧٤٨) An Inquiry Concerning Human Understanding .

وبحث في طبيعة المبادىء الأخلاقية (١٧٥١)

An Inquiry Concerning the Principles of Morals .

ومن أشهر مؤلفاته أيضا تاريخ إنجلترا (١٧٥٤ ـ ١٧٦٢)

The History of England .

(١٢) Joseph Mallord William Turner ـ رسام إنجليزي من المدرسة الرومانسية . يعدّه النقاد أعظم من رسم الطبيعة في القرن التاسع عشر . وكان أسلوبه في استخدام الألوان والضوء جديداً تماما . ولد تيرنر في أسرة فقيرة ، وكان أبوه حلاقا . التحق بمدرسة تابعة للأكاديمية الملكية للفنون عندما كان في الثانية عشرة من عمره ، وأقام معرضه الأول في عام ١٧٩٠ ، ثم أصبح عضوا في الأكاديمية الملكية في عام ١٧٩٩ .

(١٣) Roger Eliot Fry (١٨٦٦ ـ ١٩٣٤) رسام بريطاني ، اشتهر أساسا بنقده للفنون التشكيلية . تتميز أعماله التي عرضها لأول مرة في عام ١٩٢٠ بحس تشكيلي عميق . وكان (فراي) على دراية واسعة بأحدث التيارات الفكرية والفنية في عهده ، فتأثر بفلسفة (ا . ن . وايتدهيد) ، و(هنري برجسون) ، وبمدرسة ما بعد التعبيرية في الرسم في فرنسا . وكان عضوا دائما في جماعة (بلومز بيري) الأدبية الشهيرة ، التي ترأستها الروائية (فرجينيا وولف) مع شقيقتها الرسامة (فانيسا بل) وزوجها الرسام والناقد (كلايف بل) ، وكانت تضم أشهر المثقفين والفنانين آنذاك ، مثل الروائي (ج . م . فورستر) ، والفيلسوف (ا . ن . وايتدهيد) والفيلسوف (ج . ي . مور) ، والشاعر الشهير (تينيسون) ، والشاعر (إدوارد فيتزجيرالد) وغيرهم . وكانت الجمعية تجتمع في منزل (فانيسا وكلايف بل) في ضاحية (بلومز بيري) قرب المتحف البريطاني في لندن ؛ ومن هنا جاء اسمها . واستمرت الجمعية في نشاطها من ١٩٠٧ إلى عام ١٩٣٠ . ومما لا شك فيه أن (روجر فراي) قد تأثر في كثير من آرائه بهذا الجو الثقافي الحافل . ومن أهم أعمال هذا الناقد الفنان كتابه عن سيزان (١٩٢٧) ، الذي دافع فيه عن هذا الفنان الذي هاجمه النقاد التقليديون ، وكذلك كتاب بعنوان الرؤية والتصميم (Vision and Design 1920)

– وتحولات (Transformations 1926)

وفي عام ١٩٣٣ عين (فراي) أستاذا للفنون الجميلة في جامعة كمبريدج .

(١٤) Clive Bell رسام وناقد إنجليزي وعضو مؤسس في جماعة (بلومز بيري الأدبية) (The Bloomsbury Group)

انظر الهامش السابق .

(١٥) Jan Vermeer (١٦٣٢ ـ ١٦٧٥) رسام هولندي ، تخصص في رسم المناظر الداخلية ؛ ويعد من أعظم رسامي القرن السابع عشر . تتميز أعماله بروعة التصميم ، ونقاء الألوان ، والقدرة على تصوير انعكاس ضوء النهار بدرجات مختلفة على الأشياء العادية كافة تصويرا دقيقا وموضوعيا .

(١٦) Sistine Chapel ـ الكنيسة البابوية في الفاتيكان . بنيت في عهد البابا سيكستاس الرابع (Pope Sixtus iv) في المدة من ١٨٤٣ إلى ١٥٨١ . تشتهر الكنيسة بلوحاتها الحائطية التي تضم أعمالا لرسامي عصر النهضة العظام ، (روفائيل) و(بوتيتشيلي) و(مايكل أنجلو) الذي غطى سقف الكنيسة بلوحات دينية تصور خلق العالم (١٥٠٨ ـ ١٥١٢) ، ثم رسم على حائط الكنيسة الغربي لوحته الشهيرة الحساب الأخير (١٥٣٣ ـ ١٥٤١) .

(١٧) كلمات الأغنية الشعبية الشائعة بين الأطفال التي يشير إليها (إيجلتون) هنا هي :

Ba .. Ba .. Black sheep
Have you any wool ?
Yes sir , yes sir ,
Three bags full
One for my master , and one for my dame ,
And one for the little boy
Who lives down the lane .

وتقول بالعربية :

ماه . . ماه . . أيها الخروف الأسود
هل عندك صوف ؟
أجل ياسيدي . . أجل . . ثلاثة زكائب ممتلئة .
واحدة لسيدي ، والأخرى لسيدتي
والثالثة للولد الصغير الذي يسكن في نهاية الحارة .

وربما رأى (إيجلتون) في هذه الأغنية تعبيرا عن نوع من أنواع توزيع الثروة والإنتاج ، وعن النظام الطبقي في العصر الذي ظهرت فيه الأغنية ، لا سيما أن تعبير (black sheep) بالإنجليزية يحمل معنى « المنبوذ » ـ والمنبوذ في هذه الأغنية هو العامل المنتج صاحب الصوف .

(١٨) Ludwig Josef Johann Wittgenstein (١٨٨٩ ـ ١٩٥١) فيلسوف

نمساوى الأصل والمولد ؛ عاش معظم حياته فى إنجلترا ، وأثر تأثيرا عميقا فى الفلسفة الإنجليزية والأوربية الحديثة ، إذ حول الفلسفة بصورة تامة من البحث فى الأمور الميتافيزيقية إلى البحث فى اللغة والمعنى . ويمكن تلخيص فلسفته فى مقولة أساسية هى أن معظم المشكلات الفلسفية التى شغلت الناس على مر العصور ترجع إلى الخلط اللغوى وسوء التعبير ـ أى أنها مشكلات لغوية . وأهم أعمال (فتجنشتاين) كتابه عن فلسفة المنطق .
(Tractatus Logico- Philosophicus)عام ١٩٢١ ، وكتاب أبحاث فلسفية
(Philosophical Investigations) عام ١٩٣٣ .

القيمة المعرفية للأدب

ترجمة وتقديم
سعيد توفيق

مقدمة المترجم

هذه ترجمة للفصل الأول من كتاب واين شوماخر عن « الأدب واللاعقلانى »* ؛ وهو الفصل المعنون باسم « القيمة المعرفية للأدب » The Cognitive Value of Literature . وهذا الفصل يعد معالجة قائمة بذاتها لمشكلة على جانب من الأهمية داخل نطاق النقد الأدبى ، وهى المشكلة التى تتعلق بطبيعة « القيمة الجمالية » Aesthetic Value فى الأدب : هل مضمون هذه القيمة أو محتواها معرفى ، أو وجدانى . وهذا السؤال يمكن أن يُثار على مستوى أوسع من حدوده داخل النقد الأدبى ، حينما يتم تأصيله وتعميمه ليمتد داخل حدود نظريات الإستطيقا الفلسفية (فلسفة الجمال) الأكثر اتساعا . وفى هذه الحالة يمكن صياغة السؤال على النحو التالى : هل الخبرة الجمالية ـ سواء كانت خبرة مبدع أو متذوق ـ تعد خبرة بقيم معرفية أم خبرة بقيم وجدانية ؟

وقد يوحى عنوان هذه الدراسة بأن المؤلف يريد أن يؤكد الطابع المعرفى للخبرة بالعمل الأدبى ، ولكن الحقيقة عكس ذلك ؛ فما يريد أن يؤكده المؤلف هو أن الخبرة الجمالية بالعمل الفنى ـ بما فى ذلك الخبرة بالعمل الفنى الأدبى ـ هى خبرة تحدث تحت مستوى الوعى العقلانى ، أى تحت مستوى الفكر والمعرفة ؛ فهى خبرة تحدث على مستوى الشعور والانفعال . إنها خبرة وعى يحس ويشعر ، لا وعى يتعقل موضوعه . ولا شك أن هذه الرؤية تقف موقفا مضاداً للاتجاهات أو النظريات الجمالية التى ترى الخبرة الجمالية بوصفها معرفة توصل مضمونا فكريا ، وأنها بذلك لا تختلف عن المعرفة الفلسفية إلا من حيث شكلها ؛ ففى مقابل هذه النظريات تؤكد هذه الرؤية أولية الشعور على المعرفة فى الخبرة الجمالية ، ومن ثم على أولية الحس على العقل ، والبدن على الذهن .

والمؤلف يطرح هذه الرؤية من خلال استعراض حشد من تقريرات الفنانين والأدباء أنفسهم عن العملية الإبداعية ، ومن خلال مناقشة كثير من النظريات المتعلقة بهذه الرؤية بشكل أو بآخر .

وليس معنى ذلك أن هذه الدراسة تريد أن تسلب الفن أو الأدب كل قيمة معرفية ، فهى تسلم بأن هناك بعداً معرفياً فى الخبرة الجمالية ، ولكن المعرفة هنا لا ينبغى أن تفهم بمعناها المألوف ، أى بمعنى توصيل أفكار أو تصورات ، بل بالمعنى الذى نفهم به المعرفة بوصفها ضرباً من التنظيم أو الصياغة لمعطيات الشعور فى صورة كلية . فالمعرفة فى هذه الحالة تكون معرفة بالشعور نفسه ، ويكون الجانب الوجدانى للعالم هو موضوع هذه المعرفة . وهكذا يتحول الشعور من خلال المعرفة الجمالية (بمعنى المهارة والصياغة الفنية) إلى « قيمة جمالية » يمكن أن تشارك فى تأملها كثرة من المشاهدين . وعلى هذا النحو يمكن الإبقاء على أولية الشعور فى الخبرة الجمالية دون إلغاء لدور المعرفة فيها مادامت المعرفة الجمالية ليس لها مضمون أو محتوى آخر توصله سوى الشعور نفسه .

وليست هذه الرؤية ـ كما يصرح المؤلف نفسه ـ جديدة تماما على النظرية الجمالية ، ومع ذلك فإن بعضا من أهميتها يكمن فى أن المؤلف يحاول تأصيل هذه الرؤية داخل كثير من النظريات التى قد تبدو متعارضة ظاهريا .

* Wayne Shumaker, Literature and the Irrational, A Study in Anthropological Backgrounds, Princeton Hall Inc., 1960.

من كان شغوفا بالأدب ، لابد أن يذكر لحظات كان فيها مستغرقا تماما فى كتاب ما ، وكان كل شىء سوى العمل الأدبى ذاته ينزلق إلى هامش الوعى . وفى مثل هذه اللحظات تتلاشى جدران الحجرة أو تتوارى عن النظر ، والكرسى الذى يجلس عليه القارىء يكاد يكون غير محسوس بملمسه ، وصفحات الكتاب ذاته لا يشعر القارىء بوجودها الموضوعى ، اللهم إلا عندما تشكل عوائق تعترض مسار الاتصال السلس للخبرة ، كما يحدث ـ على سبيل المثال ـ عندما تكون هناك كلمة ما مستعصية على القراءة ، أو عندما يحدث ـ صدفة ـ أن يطوى القارىء صفحتين معا . وفى هذه الحالة ، فإن بؤرة الوعى التى يكون فيها الخيال الأدبى نشطا تصبح مضيئة بتألق ، فى حين أن خلفية الواقع العملى تكون خافتة ، حتى إنها يكاد لا يكون لها واقعية سيكولوجية . وإلى حدما ، فإن عالم القارىء يتم اختزاله منظوريا بشكل جذرى ؛ لأن الخبرة المباشرة لا يكون لها من التاريخ إلا بقدر ما يكون متضمنا فى عالم العمل الأدبى . ومع ذلك ، فإن الشعور فى مجمله يكون ممتلئا ، ومفعما بالحيوية والخصوبة والعمق النفسى . « والوعى ذو الوحدة الباطنية » ، الذى يتباكى عليه النقاد المحدثون من حيث إنه بعيد المنال ، يصبح متحققا هنا ؛ وهو يواصل مساره دون انقطاع إلا عندما يقتحمه ويتطفل عليه شىء صادر من الخلفية ، أو من خلال إدراك لتصدعات مدمرة فى بؤرة الوعى ، أو عند الإعياء .

والقدر الذى به يتكرر حدوث مثل هذا الاستغراق absorption فى صورة مركزة ، لا يمكن معرفته إلا حدسا ؛ فبعض القراء ربما لا يكونون قادرين عليه . وآخرون سوف يتذكرون خبرتهم بهذا الاستغراق الشعورى حينما كانوا أطفالاً ، ولكنهم سوف يتباهون بأنهم قد اكتسبوا من النضج ما يجعلهم قادرين على أن يضعوا الفن على مسافة انفعالية باردة . وفى حين أن علماء الجمال يسلمون بأن هذا الاستغراق التام يكون ممكناً ، فإنهم قد يأسفون له من حيث إنه غير ملائم من الناحية النقدية .

ولو استطلعنا موقف الأطفال من هذا الشعور ، فلا شك أن بعضهم لن يكون مؤمنا بأن الكتب كانت على الدوام مثيرة للاهتمام ، فى حين أن آخرين سوف يصدقون على ذلك قائلين : نعم ، إنها لكذلك . ومع ذلك ، فإن كل فرد ـ باستثناء أولئك الذين يتصفون بالبلادة وفتور الانفعال حتى إنهم يعيشون بلا حيوية ـ يعتقد أن هناك استغراقا نفسياً من نوع ما ، حتى وإن كان هذا الاعتقاد لا يرجع إلا إلى أن ذكرياته عن هذا الشعور قد حُفظت ولم يطوها النسيان عبر سنوات ممتدة من الإحساس الخامل . وربما يكون الطفل قد عرف ظاهرة الاستغراق فى أثناء حملقته ـ وقد استولت عليه حالة من الرعب ـ فى ترقرق مياه حوض للسباحة من فوق منصة قفز على ارتفاع عشرين قدما . والعاشق ربما يكون قد عرف الاستغراق فى أثناء تودده وملاطفته لمحبوبته ؛ وربما عرفه الصياد فى أثناء تلاعبه « بسنارته » ؛ وربما شعر به رجل السياسة فى أثناء مناورته الحماسية ضد ترجيح كفة الطرف الآخر فى اجتماع ما . وأيا ما كانت الظروف الخارجية ، فإن الطابع النفسى المميز لهذه الخبرة هو تركيز للانتباه بحيث يكون مستغرقا فى شىء ما خارج الذات . وبقدر ما تظل الذات الواعية ماثلة هنا ، فإنها تبقى بما هى عملية حدوث process وليس بوصفها حالة ساكنة Static . فالحدود الفاصلة بين الذاتية والموقف تتلاشى ؛ وكل ما يكون فى الخلفية ـ مما ليس له صلة بالموضوع الذى يستحوذ علينا ـ لا يصبح له وجود بالنسبة للوعى* .

نبرات الشعور . Feeling Tones

وكون الأدب قادرا على إنتاج مثل هذه الظواهر الشعورية ، هو أمر يُعد مهما على نحو حاسم ؛ ويجب أن تأخذه فى الحسبان كل استطيقا جادة ـ هذا بصرف النظر عما إذا كانت أقصى درجات تكثف الاستغراق ظاهرة ينبغى استحسانها أو استهجانها . وما يستحق انتباها خاصا ـ فى مثل هذه الحالات التى تحدث فى الذات ـ هو دور المشاعر وليس الأفكار ؛ فالإدراكات الحسية التى تنشأ هنا ، تبدو كما لو كانت مزودة بشحنات وجدانية ، وتميل إلى أن تتأسس وفقا لعلاقات الشعور . ومن الواضح أن ما يحدث بشكل ملحوظ فى التأمل الذى يستحثه موضوع خارجى ، يحدث أيضا ـ إلى حد ما ـ فى كل مسارات التعامل الجمالى ، ويكون مسئولاً عن إحدى خواصها المميزة . فكما أن الصياد ـ فى أثناء تلاعبه بسنارته ـ يقوم بتعديلات ليست مسبوقة أو مصحوبة بلمسات التفكير الاستدلالى ، كذلك فإن القارىء فى فعل الإدراك الجمالى يمكن أن يتتبع تطور موقف أدبى ما دون أن يتعقل حالات التوتر المادية والصورية . والقول بأن الخبرة الأدبية تكون ملونة بنبرات شعورية ، هو فى الحقيقة قضية لا خلاف عليها ، والقول بأن هذه النبرات تؤدى إلى تحوير الإدراكات الحسية والعمليات العقلية ، إنما هو أمر يمكن التسليم به .

العنصر المعرفى The Cognitive Element

وليست هناك أهمية فى الاعتراض على كل هذا بالقول بأنه كان هناك لعشرات السنين ميل فى النظرية الجمالية ـ أغلب الظن أنه كان ميلا تمليه الرغبة فى تزكية الفن فى نظام اجتماعى يجد فى العلم منفعة لا تدانى ـ ميل للتقليل من شأن العنصر الوجدانى فى الخبرة الجمالية لمصلحة العنصر المعرفى . والقول بأن العنصر المعرفى يكون حاضرا أيضا فى الخبرة ، هو قول يمكن التسليم به عن طيب خاطر ؛ فالعقل ـ كما لاحظ كانط ـ تكون له فاعلية فى كل نواحى اتصالاته بالعالم الخارجى ، ولا يسجل أبدا بطريقة سلبية المؤثرات التى تصطدم بالأطراف العصبية . فالعقل ـ بخلاف ذلك ـ يحول المؤثرات إلى انطباعات تدخل فى مركبات تمثل صورا كلية Gestalten ، يتم

---

* هذا التفسير الذى يقدمه المؤلف لخبرة الاستغراق ، هو فى حقيقة الأمر تفسير مبسط لنظرية واسعة فى علم الجمال المعاصر هى نظرية « الاندماج الشعورى » The Theory of Einfühlung التى يعد تيودور ليبس (١٨٥١ ـ ١٩٤١) Theodor Lipps رائدا لها . والمصطلح الألمانى Einfühlung يترجم عادة إلى اللغة الإنجليزية بكلمة empathy ؛ وهو لا يعنى المشاركة الوجدانية ، أو التأثر بالموضوع من الخارج أو بشكل سلبى ، بل يعنى الاستغراق أو الاندماج التام فى الموضوع لذاته complete absorption in an object for its own sake . ونتيجة لاستغراق الذات فى الموضوع المتأمل تحدث فى الذات استجابات شعورية وإحساسات لمسية عضلية أو حركية ، كما يحدث ـ على سبيل المثال ـ فى استجابة البدن للإيقاعات فى أثناء الرقص ، أو فى المشاعر التى تولدها فينا الموسيقى ، أو فى الإحساس بثقل السقف وضغطه على العمود ، ومقاومة العمود له ، فى حالة تأمل البناء المعمارى . ولذلك فإن التأمل الجمالى فى هذه الحالة يكون تأملا إيجابيا ديناميا ، وليس « تأملا سلبيا من الخارج » Zufühlung (المترجم) .

تسجيلها فى النهاية على أنها ضرب من المعرفة . ومن الواضح أن مجمل هذه العملية يشبه ـ إلى حد كبير ـ الإبداع الجمالى بوجه عام ، ويزداد هذا الشبه فى حالة الإبداع اللفظى والتخيل الذى يثمر الأدب . ولقد تابع Ernst Cassirer رؤية كانط الأساسية ، فى كتابه عن « فلسفة الصور الرمزية » Philosophie der Symbolischen Formen ، الذى كان له تأثير كبير على فلسفة الجمال . ولقد أسهم رجال آخرون كذلك من الفلاسفة وعلماء اللغة والنقاد فى الإقرار بأن كل فكر ـ مهما يكن علميا على نحو دقيق ـ يُعد ـ عند التحليل النهائى ـ أسطوريا* . فبقدر ما ننجح فى خلق عالم من الانطباعات الحسية التى نحصلها من المحيط الخارجى ، لا يختلف ما نفعله عما يفعله الشاعر عندما يبدع قصيدة(١) ، بأن يلائم فى وحدة واحدة بين صور حسية ومقابلاتها التى تمدنا بها لغة رمزية ما ، على ذلك النحو الذى من خلاله يتم خلق كل موحَّد . وإذا كنا لا نقبل تلك الرؤية التى عفى عليها الزمن ، والتى تنظر إلى الشاعر ـ أو أى فنان آخر ـ على أنه يحاول فحسب أن يضفى تعبيرا منمقا على فكرة ما أو شعور سبق العملية التأليفية واستمر بعد إنشائها بلا تغير ، فإن ذلك يعنى أنه من المستحيل أن ننكر أن الفن ـ وخاصة الفن الذى تكون أداته الكلمات ـ له قيمة معرفية .

ولكن هذا فى الوقت نفسه لا يعنى على الإطلاق إقرار القول بأن الشعر ـ أو أى فن آخر ـ تقوم دلالته كليا ، أو حتى بشكل أساسى ، على كونه معرفة . وجهود نقاد الأدب التى تحاول التدليل على أننا فى المستقبل يجب أن ننظر إلى الشعر بوصفه بديلا عن الدين أو الفلسفة أو الأخلاق أو العلم ، إنما تنطوى على دعاوى لم تكتسب إلا قليلاً من المؤيدين . ومحاولات بيان أن أعمالا معينة تنطوى على طبقات من المعنى بعضها مبسوط فوق بعضها ، كانت أكثر توفيقا ، ولكن الأسلوب الفنى هنا أسلم نفسه بسهولة إلى نوع من المحاكاة الهزلية ، كما هو الحال فى كتابات وليم إمبسون William Empson ، وكان يؤدى غالبا إلى تبدد الإحساس بالكل التأثيرى الذى يميل إلى تخلل القراءة المستغرقة ؛ ذلك الطابع الكلى الذى جعل جون ديوى John Dewey ـ الذى كان هو نفسه أحد أنصار المعرفة الجمالية ـ يرى أخص خصائص الخبرة الجمالية فى طابعها الاستهلاكى** . وعلى أية حال ، فإن الأدب ليس معرفياً فحسب ؛ وتبعاً لهذا فإن فلسفة الجمال

* لقد رأى إرنست كاسيرر (١٨٤ – ١٩٤٥) أن أهم ما يميز الإنسان هو قدرته على خلق الرموز ؛ فالإنسان يتميز عن الحيوان بقدرته على الاستجابة غير المباشرة للأشياء والمؤثرات المحيطة به ؛ فهو يحيل انطباعاته الحسية وانفعالاته ومخاوفه وآماله ومعتقداته إلى تعبيرات رمزية . وليست حضارة الإنسان سوى شبكة معقدة من الأشكال أو الصور الرمزية التى ابتدعها ويبتدعها الإنسان على مر العصور ، يستوى فى ذلك اللغة والفن والعلم والدين مع الأسطورة ، فهذه المظاهر الحضارية هى أشكال تعبيرية رمزية ، تشبه التعبير الأسطورى فى الحضارات المبكرة ، من حيث طابعه الرمزى . وقد كان لهذا الاتجاه الرمزى تأثير واضح فى الفكر الجمالى المعاصر ، وخاصة عند سوزان لانجر (المترجم) .

** المقصود بالطابع الاستهلاكى للخبرة الجمالية عند ديوى هو أن ماهية الخبرة الجمالية ليست تكمن فى كونها عملية معرفية لموضوعات خارجية ، أو كونها ضربا من الحدس ، وإنما تكمن فى كونها ضربا من الإشباع النفسى الذى يحاول الإنسان تحقيقه من خلال توافقه مع الموضوعات الخارجية التى يتعامل معها أو يستهلكها . ومن هذه الناحية فإن الخبرة الجمالية لا تختلف عن سائر خبرات الحياة ؛ ولكن لأنها تنطوى على ضرب من الوحدة والتكامل مصدرهما العمل الفنى ، فإنها تحقق إشباعا ومتعة جمالية مكثفة تميزها عن سائر الخبرات .
(المترجم)

السديدة يجب أن تضع فى حسبانها العناصر الأخرى التى تدخل فى عملية الخبرة فى مجملها .

الاستقلالية « الافتراضية » للعمل الفنى :

والواقع أننا يمكن أن نجد إشارة إلى أن المعانى الجمالية لها دور محدد وخاص للغاية فى مبدأ آخر يُعد شائعا فى أيامنا هذه ، وإن كان قد شارك ـ بطريقة غير متسقة مع ذاته ـ فى تأكيد المعرفة الجمالية . فمرارا وتكرارا كان هناك إصرار ـ فى السنوات الأخيرة ـ على أن الأعمال الأدبية لها استقلال ذاتى (selbständig) autonomy ، وأنها لا تأخذ على عاتقها أية مسئولية تجاه ما يجاوز العالم الجمالى . ولقد اعترضت فيرجينيا وولف Virginia Woolf ـ فى دراسة مشهورة لها ـ على روايات ويلز H. G. Wells ، جولزورذى John Galsworthy، وأرنولد بنيت Arnold Bennett ؛ لأن رواياتهم ـ على حد قولها ـ « تسلم المرء إلى شعور دخيل بالحاجة وعدم الإشباع » ، وتجعل المرء يشعر بأنه من الضرورى « أن يفعل شيئا ما ؛ أن يتصل بمجتمع ما ، أو أن يحرر شيكا » . ولذلك فهى تعتقد أن الأمر مختلف بالنسبة لروايات أخرى من قبيل رواية "Tristram Shandy" * أو رواية Pride and Prejudice ، حيث إن الرواية هنا تكون « مكتفية بذاتها » ، « وتترك المرء بدون أية رغبة فى أن يفعل شيئا ما سوى أن يقرأ الكتاب مرة أخرى ، وأن يفهمه على نحو أفضل »(٢) . وهذه الوجهة من النظر مألوفة ، والتجربة الواقعية تعضدها ؛ فبمجرد أن يصحو المرء من عالم العمل الفنى الذى كان مستغرقا فيه ـ والذى تسميه سوزان لانجر العالم « الافتراضى » لعمل فنى جيد ـ فإن التعليق المناسب الذى يصدره المرء فى تلك اللحظات القليلة من حالة السحر التى لازالت مستولية عليه ، هو : « هذا أمر حسن ! فالمعرفة الجمالية ـ أيا كانت قيمها الأخرى ـ يكون لها أهمية ضئيلة بوصفها حكمة عملية . إن عالم التأمل الجمالى المنغلق على ذاته يكون غالبا منقطع الصلة تماما بعالم الحياة اليومية ، حتى إن الانتقال من أحدهما إلى الآخر يتطلب عمليات تكيف نفسى أخرى readjustments . والنظريات الفنية التى تقول بمبدأ « الصدق بالنسبة للواقع الخارجى » The truth-to"Theories of Art لم يعد لها أنصار يجيدون الدفاع عنها ، على الأقل فى أبسط صياغاتها . وإذا كان هناك برهان مقنع يمكن به تعضيد نفعية المعرفة الجمالية ، فإنه لا يمكن أن يقوم على افتراض أن ما يكون صادقا فى عمل فنى معين وبالقياس إليه ، يكون أيضا صادقا فى خارجه .

المسافة الجمالية Aesthetic Distance

ومن المفاهيم المرتبطة بموضوعنا ، التى تبدو أيضا مهمة بالنسبة لعلماء الجمال المعاصرين ـ مفهوم المسافة الجمالية ** والتأكيد فيها

* رواية تريسترام شاندى كتبها لورنس ستيرن فيما بين عامى ١٧٥٩ ، ١٧٦٧ ، وتقع فى تسع مجلدات ؛ وهى تتخلى عن مفهوم الحبكة والحكاية ، وتسير وفقا لتوارد خواطر مؤلفها وخيالاته (المترجم) .

** من رواد هذه النظرية فى علم الجمال إدوارد بلاو E. Bullough الذى قال بضرورة توافر « مسافة نفسية » "Psychical Distantce" بين المتذوق والعمل الفنى ؛ بمعنى أن ينظر المتذوق إلى العمل بمنأى عن أغراضه العملية ومشاعره الخاصة المرتبطة بواقعه ؛ وهكذا يستطيع أن يستشعر الحالة الوجدانية للعمل الفنى دون أن يخلط بينها وبين حالته الوجدانية الخاصة التى يكون عليها . فإذا استشعر ـ

ينصرف إلى الوعى ؛ أى أنه تأكيد لمسلك جمالى « صحيح » فى كل مراحله ؛ فينبغى أن يكون العمل الفنى « هناك » ، ويكون المشاهد « هنا » . وهكذا يتاح للمرء أن يشاهد المسرحية بوصفها شيئا « يُعرض على خشبة المسرح » ، وأن يرى اللوحة بما هى « داخل إطار » ، وأن يقرأ الرواية بوصفها « خيالاً » ، وأن ينظر إلى الأعمال الفنية كلها بوصفها « فنا » وليست « واقعا » . وبطريقة غير متسقة ، نجد أن الوعى هنا — حتى فى أقصى درجات تكثفه — لا يمكن مقارنته بالوعى الذى يكون فى حالة الاستغراق الجمالى* . وكثيرا ما أظهر لنا الكتاب من خلال أعمالهم الإبداعية أن الخيال الجمالى لا ينبغى أبدا أن يصبح وهما . وتعد رواية دون كيشوت Don Quixote هى الصورة الكلاسيكية التى جسدت هذه « التيمة » ؛ ولكن هناك معالجات كثيرة أخرى . ففى رواية « نهاية شجرة التوت Huck-leberry Finn » بدا لنا بطل الرواية « توم سوير Tom Sawyer » مستغرقا انفعاليا فى ممارسة النهب دون أن تكون لديه رغبة حقيقية فى قطع رأس أى عضو من الجماعة أو حرقه أو نثر رماد جسده حين يفشى أسرارها . وعندما يصبح تهديد الخيانة أمرا واقعا ، فإن السخط يهدأ بخمسة مليمات . أما هاك Huck ـ الواقعى اللاخيالى ـ فهو وحده الذى يكون قادرا على التمييز بين ما هو واقع وما هو خيال ؛ ولذلك فإنه يصاب بالإحباط عندما تنقلب جماعة من الأسبان مع مائتين من الأفيال وستمائة جمل إلى مجرد فتيات صغيرات يقمن بنزهة فى يوم من أيام عطلة الدراسة الأسبوعية . أما « توم » الذى اخترع هذه القصة الخيالية وعايشها حتى النهاية ، فلم يكن أبدا مخدوعا فى أية لحظة . وربما أمكن القول بأن ما يجعل القراء الذين يتعايشون انفعاليا مع الفن قادرين حقا على هذا التعايش ، إنما هو ـ على وجه التحديد ـ اعتقادهم عن يقين فى واقعية ما يحدث** . وعلى أية حال فليس هناك خطر يذكر بالنسبة للقراء غير المضطربين ذهنيا حينما يعمدون إلى المشاركة الوجدانية . وبالنسبة للعقل غير المشبع بحرارة الانفعال ، فإن القوانين التى تنظم العالم الخيالى الأدبى يجب أن تبقى منطوية بوصفها قوانين للشعور وليس للعقل . وإذا كانت المشاركة الوجدانية تتطلب تحطيم المسافة الجمالية ، فإن مشكلة حقيقية سوف تنشأ هنا . ولكن لحسن الحظ أن هذا لا يحدث ؛ فالمرء يمكن أن يشعر بطريقة فيها حساسية من مسافة ما ، تماماً مثلما أن المرء يمكن أن يدرك حسياً وأن يفكر من مسافة ما . فمبدأ المسافة الجمالية ينبغى أن يستدعى فقط عندما يحدث خلط بين الأدب والحياة ، وليس عندما يكون القراء متأثرين شعوريا باتصالهم بالأعمال الأدبية .

= الحزن مثلا فإنه يستشعره بوصفه سمة للمشهد الجمالى فى اللوحة ، وليس بوصفه حزنه الخاص . وهذه المسافة الجمالية هى ما يسميه سارتر « المسافة اللاواقعية أو الخيالية » للعمل الفنى .

(المترجم)

* المقصود هنا هو أنه برغم تأكيد نظرية المسافة الجمالية عنصر الوعى الذى يبتعد عن العالم الواقعى ، فإن هذا الوعى نفسه يكون على مسافة ما من العمل الفنى أيضا ، ومن ثم لا يكون مستغرقا فيه .

(المترجم)

** المقصود هنا : اندماجهم فى العالم الخيالى للعمل الفنى كما لو كان عالما واقعيا معيشاً .

(المترجم)

دور التأثرات الوجدانية فى الإبداع :

إن القول بأن القراءة تتطلب معايشة عقلية سوف يسلم به على الفور النقاد المعاصرون ؛ أما القول بأن القراءة تتطلب مشاركة انفعالية فأظن أنه سوف يلقى مقاومة فى دوائر معينة . ولقد أصر إليوت T. S. Eliot فى صفحة يبدو أنها تُقرأ غالبا بلا عناية ـ على أن الشعر هو تحرر من الانفعال . واهتمام علماء الجمال بالمعرفة يشكل عائقا آخر . ومع ذلك ، فإن هناك انتشارا واسع المدى للفكرة القائلة بأن التذوق الجمالى ـ كما أكد ذلك صمويل ألكسندر S. Alexander [٣] ـ يعد متماثلا فى النوع مع الإبداع الجمالى . وإذا كان يمكن إظهار أن الإبداع يكون مغمورا بطابع شعورى ، فإنه يمكن خلق استعداد لقبول القول بأن المشاعر ـ تماما مثل العقل ـ يجب أن يكون لها دور فعال فى التأمل الجمالى .

وفى تلك المجموعة من الأقوال عن الخبرات النفسية للفنانين ـ التى نجدها فى كتاب بريفستر جيزلن Brewster Ghiselin عن « العملية الإبداعية » ـ نلاحظ أن الإلحاح على المشاعر يكون قويا بشكل مدهش . حقا إن هناك أيضا تأكيدا لضرورة المعالجة ، بعد أن تكون الفكرة الإبداعية قد راودت الفنان ، إلا أن السمة السائدة فى أغلب هذه العبارات الوصفية للعملية الإبداعية هى أن الفنان يكون واقعا فى قبضة موضوعه ؛ وهذا الاستحواذ يبدو بانتظام مصحوبا بمتعة . وإذا كان الموضوع شيئا يُعرف ، فإنه أيضا شىء يُشعر به ؛ وهو فى الحقيقة يُشعر به بقوة لدرجة أن المحاولات المعرفية الأخرى التى تلى عملية الاستحواذ الأولى ـ وهى المحاولات التى قد تمتد عبر شهور أو سنوات ـ يكون لها غالبا طابع شعورى محرك .

والمسألة تبدو أكثر وضوحا بالنسبة للفن الذى نوليه هنا اهتماما خاصا ؛ وأعنى به الأدب . لقد قال « وردزورث » : « إن كل شعر جيد هو تدفق تلقائى لمشاعر خصبة » . وبعبارة أخرى يمكن القول بأن المغزى الأساسى لهذه العبارة السالفة — وهو أن الشعر يتعامل أساسا مع الشعور ـ هو مغزى يعضده تقريبا كل ما كتب عن الإبداع الشعرى . ووفقا لهوسمان A. E. Housman ، فإن الشعر يكون « جسميا أكثر من كونه ذهنيا » [٤] . ووفقا لرأى آمى لويل Amy Lowell فإن الشاعر يمكن تعريفه « بأنه إنسان ذو شخصية حساسة بشكل فائق ، وفعالة لا واعية ، تغذى وعيا سلبيا وتتغذى منه أيضا » . وأحيانا لا يكون هناك انتباه واع بالرغبة الباطنية المندفعة نحو التأليف ، أو ربما يُنسى هذا الاندفاع ، « ولكن أيا كان الأمر ، فإن الانفعال ـ سواء كان مدركا بوعى أو مستورا ـ فإنه يكون بمثابة جزء من هذا التأليف ؛ لأن الانفعال وحده هو ما يمكن أن يحفز مكونات الوعى إلى الفعل » [٥] . ويؤكد ييتس W. B. Yeats الحساسية التى يمكن أن نفهمها فى السياق التالى على أنها تعنى الإدراك الحسى المستثار انفعاليا :

> إن الفن يدعونا إلى أن نلمس العالم ونتذوقه ونسمعه ونراه ، وينفرنا مما أسماه بليك Blake الصورة الرياضية ؛ من كل شىء مجرد ؛ من كل ما يكون صادرا عن العقل وحده ؛ من كل ما هو ليس بينبوع يتدفق من مجمل آمال البدن وذكرياته وإحساساته . . .

لقد وقانى الرب تلك الأفكار التى يفكر فيها الناس
بالعقل وحده .
فذاك الذى ينشد أنشودة خالدة
يفكر بنخاع عظمه[٦]

وجيزلن نفسه ، فى أثناء اشتغاله فى عمله « حمام أفروديت Bath of Aphrodite » ، قد رجع لمعاينة تلك الشذرات التى كان قد كتبها ، وكان ذلك - على حد قوله - « بهدف تنقيحها إلى حد ما ، ولكن فى الأغلب الأعم لكى تثير الصور الخيالية التى جعلتنى أشعر بحياتى »[٧] . وهذه العبارات لا توحى فقط بالعملية التأليفية كما تظهر بالنسبة لشاعر مفرد ، وإنما توحى أيضا بالتأثير الذى يقع على وعى القارىء فى شتى قطاعات الشعر . فالشعر العربى « تناول المشاعر التى يتم نسجها حول حدث أو واقعة »[٨] ، والشعر اليابانى والصينى يتميز بأنه مشحون بالشعور .

والشىء نفسه يصدق على النثر ؛ فلقد شعر توماس ولفThomas Wolf فى أثناء رحلته الخامسة إلى أوروبا بحنين إلى الوطن بلغ حدا لم يبلغه من قبل فى أية رحلة سابقة ؛ (وقد كتب يقول) : « إننى أومن حقا بأن مادة الكتب التى بدأت فى كتابتها فى هذه الحقبة وبنيتها ، قد استُمدتا من هذا الانفعال ؛ من عناء الذكرى والرغبة الذى لا ينقطع ، والذى يكاد يفوق الاحتمال » . وبينما كان يمارس الكتابة فى نيويورك وقد استبد به اليأس ، كان ـ برغم ذلك ـ قد عاش ممتلىء الشعور بشكل غير عادى . يقول : « إن ملكات الشعور والتأمل لدى ، بل حاسة السمع نفسها ، علاوة على قوى التذكر ، قد بلغت أقصى درجة من الحدة بشكل لم تبلغه من قبل »[٩] . وهكذا فإن روحه برمتها قد استيقظت وليس عقله فحسب . وجير ترود اشتاين Gertrude Stein تقول فى ملاحظة لها : « إن شيئا واحدا حاولت أن أوصله إلى الأمريكيين وهو أنه لا يمكن أن يكون هناك إبداع عظيم بحق دون عاطفة » . وهذه الملاحظة نفسها قد تكررت فى إجابتها عن هذا السؤال : « ما الذى يمكن أن يقوم به الشعور فى اختيار شكل فنى ما ؟ » ؛ إذ قالت : « كل شىء ! فليس هناك شىء آخر يحدد الشكل »[١٠] . ودورثى كانفيلد Dorthy Canfield تقرر أن قصصها « حينما ينظر إليها من خلال رؤية واسعة ، فإنها جميعا تكون لها نفس النشأة » . وهى تعترف بأنها « لا يمكن أن تتصور إمكانية كتابة أية قصة إبداعية من أية بداية أخرى . . وهى تلك الحساسية الانفعالية المكثفة بوجه عام » . فعلى سبيل المثال ، عندما بدأت تكتب قصة « الشرر والنار Flint and Fire » ، بعد كثير من التفكير التمهيدى ، فإنها ـ بعد أربع ساعات من بدء الكتابة بدت لها كنصف ساعة فقط ـ اكتشفت ـ على حد قولها ـ أن : « وجنتاى كانتا متوهجتين ، وقدماى كانتا باردتين ، وشفتاى كانتا جافتين »[١١] . ووفقا لكاثرين بورتر Katherine A. Porter فإن قضية الإبداع هى : « كيفية توصيل أى إحساس يكون هناك ، كشعور بداخلك ، إلى القارىء »[١٢] . وجون جيلزوردى يكتب عن الدراما قائلاً إنها « التعبير الخيالى عن الطاقة البشرية التى تميل ـ من خلال الأسلوب الفنى فى تجسيد الشعور والإدراك ـ إلى المصالحة بين الفرد والعالم ، بأن تثير فى الفرد انفعالات لا شخصية » . وهو يضيف قائلاً : « إن أعظم فن هو ذلك الذى يثير أعظم انفعال لا شخصى فى موجود بشرى كامل مفترض »[١٣] . ونيتشة Nietzscheيصف بطريقة إيحائية معبرة الحالة الانفعالية المتأججة التى كتب فيها مؤلفه « زرادشت Zarathustra » ، فيقول : « إن هناك انجذابا روحيا لا يكون ثمة خلاص من توتره الرهيب إلا بتدفق الدموع »[١٤] .

والاقتباسات يمكن أن تتعدد إلى ما لانهاية . وإن أى فرد له اطلاع واسع فى مجال الإلهام الأدبى سوف يرى أن هذه الاقتباسات متماثلة . وليس التماثل المقصود هنا فى الواقع هو تماثل كل ما يقال عن نشأة قصيدة أو مسرحية أو رواية ، بل هو تماثل كل هذه الأوصاف التى تقال فى جانب أو مظهر واحد منها .

والواقع أن من يمارسون الفنون الأخرى قد وصفوا خبراتهم الإبداعية فى تعبيرات مشابهة تماما لتلك التعبيرات التى صدرت عن الأدباء . فها هو ذا جوليان ليفى Julian Levi يرى فى تصويره وحدة الفكر والانفعال :

« إننى أبحث عن تكامل بين ما أشعر به ، وما قد تعلمته من خلال معايير موضوعية . . . وقبل كل شىء فأنا أود أن أحل الثنائية المتضادة ، الكائنة بين رؤية انفعالية بشكل جوهرى للطبيعة ، ومعنى كلاسيكى صارم للتصميم »[١٥] .

إن تصوير بيكاسو يبدو بالنسبة لبيكاسو نفسه عاطفيا ؛ فهو يقول : « إننى أنظم الأشياء وفقا لعواطفى . . فما أريده هو أن لوحتى ينبغى ألا توقظ شيئا آخر سوى انفعال » . ولذا فإنه يروى لنا أنه عندما كان يتجول ذات مرة فى غابة ، شعر بتقلص « نتيجة لعسر هضم هذا الفيض من الإخضرار » ، وكان لابد « أن يفرغ هذا الإحساس فى لوحة »[١٦] . إن الإدارك الحسى يأتى ممتلئا بشكل مؤلم !

ولقد كان فان جوخ Van Gogh يتعرف لوحاته الناجحة من خلال تحسس المشاعر فيها :

« عندما يكون لدى نموذج ساكن ومستقر ، وأكون على ألفة معه ، فإننى أقوم عندئذ برسمه مرارا حتى أصل إلى رسم يكون مختلفا عن البقية ؛ رسم لا يبدو مثل دراسة مألوفة ، ولكن يبدو أكثر نموذجية ، ويكون فيه قدر أكبر من الشعور . ومع أن الظروف التى يتم فيها إنجاز هذا الرسم تكون مماثلة للظروف التى تم فيها إنجاز الرسوم الأخرى ، فإن هذه الرسوم الأخرى تكون مجرد دراسات ، تنطوى على قدر أقل من الشعور والحياة . وبالنسبة للوحة « حدائق الشتاء الصغيرة The Little Winter Gardens » فأنت تحدث نفسك قائلا بأنها مفعمة بالشعور . هذا صحيح ؛ ولكن هذا لم يحدث صدفة ؛ فقد رسمت هذه الحدائق مرات عدة ، ولم يكن هناك أى شعور فيها . ولكن بعد ذلك ـ بعد أن رسمت حدائق جافة تماما ـ جاءت الحدائق الأخرى »[١٧] .

بل إن النحات* الذى يعد عمله أبعد ما يكون عن الطابع الرومانتيكى ، ينكر أيضا القول بأن الشكل يكون غاية فى ذاته . يقول : « إننى واع تماما بأن العوامل الارتباطية والسيكولوجية تقوم بدور كبير فى النحت » . وعلى سبيل المثال فإن :

* الإحالة هنا إلى النحات الإنجليزى الشهير هنرى مور ، الذى تميز بالطابع التجريدى فى أعماله .

« الأشكال المستديرة توصل فكرة الخصوبة والنضج ، ربما لأن الأرض ، وصدور النساء ، وأكثر ثمرات الفاكهة تكون مستديرة . . . إن نحتى يصير أقل تمثيلا للأشياء ؛ فهو ليس نسخة مرئية للعالم الخارجي . وهذا ما سوف يصفه البعض بأنه أكثر تجريدا . وليس مرجع هذا كله سوى أننى أعتقد أن هذا الأسلوب ذاته هو ما يمكن أن أقدم من خلاله المضمون النفسى الإنسانى لعملى بأكبر درجة من المباشرة والكثافة »(١٨) .

وها هى ذى راقصة تدلى بدلوها على النحو التالى :

ليس غرضى أن « أفسر » الانفعالات . . . فإن رقصاتى تنساب بالأحرى من حالات وجودية معينة ، ومن أطوار مختلفة من الحيوية التى تنطلق فى داخل أحاسيس انفعالية متنوعة ، تمل الروح العامة المميزة للرقصات .

وعندما تعمل الراقصة مع جماعة ، فإن هدفها يكون بمثابة « البحث عن شعور مشترك »(١٩) . وهذا مؤلف موسيقى « عقلانى » يضم صوته إلى هؤلاء فيقول :

إن هذه الفواصل الموسيقية ابتداء من « الافتتاحية » وحتى « تريستان » ، لا تفصح لنا عن الحب أو الغضب أو حتى الملل * ، بل هى تعيد ـ بطريقة كيفية ودينامية ـ إنتاج سمات معينة للروح التى تعد ـ بالتأكيد ـ أقل قابلية للتعريف بشكل محدد من أى من هذه الانفعالات ، وإن كانت تستحث هذه الانفعالات ، وتظهرها لنا مفعمة بالحياة .

ويبدو لى أن ماهية الموسيقى تكمن فى هذا ؛ فالانفعال يكون محددا وفرديا وواعيا ؛ أما الموسيقى فإنها تذهب إلى ما هو أبعد من هذا ؛ إلى الطاقات التى تنشط حياتنا النفسية . ومن هذه الطاقات تخلق نموذجا يكون له وجود ، وقوانين ، ودلالة إنسانية خاصة به(٢٠) .

وفى كل دراسة تتعلق بوصف الإبداع الجمالى نجد تقريرات تشتمل على عبارات من قبيل هذه العبارات التى اقتبسناها . وهذا الانطباع يعضده ملاحظة سلوك الفنانين أنفسهم . والقول بأن الفن ينطوى على عنصر معرفى ، وأن هذا العنصر المعرفى يعد أيضا مهما ـ هو قول قد سلمنا به من قبل . ولكن القول بأن المعرفة الجمالية تنشأ من المشاعر أو تكون ـ فى لحظات التكثف ـ مصحوبة بها ، فأمر يعد مهما كذلك بالنسبة إلى المشتغل بالنظرية الجمالية . والواقع أن مخرج الكتاب الذى جمع تلك التقريرات التى استمدت منها أغلب الاقتباسات السابقة ، يلخص اكتشافاته فيقول بشكل صريح ومباشر : « إن الإبداع من خلال عملية إحصاء واع على نحو خالص يبدو أنه أمر لا يحدث على الإطلاق »(٢١) . فالعلاقات يمكن الشعور بها مثلما يمكن التفكير فيها . وعلى الرغم من أن العمل الفنى تكون له قيمة معرفية ، فإنه يكون أيضا تجسدا لمشاعر .

تمييز نقدى للشعور فى الفن :

إن الاقتباسات السابقة قد استمدت عمدا ـ فى الأغلب الأعم ـ من الكتابات المنشورة أو من محادثات فنانين محدثين ؛ لأن أهمية العنصر الانفعالى فى الخبرة الجمالية هى قضية لم تصبح مثارة إلا حديثا فقط . وتأكيد النقد الكلاسيكى ، والكلاسيكى الجديد ، والرومانتيكى ، أهمية المشاعر ـ هو أمر معروف تماما ، وهو لا يحتاج إلى مزيد من الوثائق . وإذا كان هناك فى القرن الحالى علماء جمال كبار يؤكدون أهمية المعرفة الجمالية ، فإن هناك أيضا آخرين من المشتغلين بالنظرية الجمالية قد ظلوا متمسكين بتأكيد دور الشعور . ويجب الإشارة إلى بعض هؤلاء ؛ إذ إننى حريص على تجنب حدوث انطباع لدى القارىء بأن الاتجاه الذى تناولته فى هذه الدراسة يعد جديدا كلية أو حتى ـ عند المعتدلين فى الرأى ـ خارجا عن المألوف . ويمكن أن نبدأ بفلاسفة الجمال ، الذين سوف نكتفى بذكر القليل منهم هنا . ومن هؤلاء صمويل ألكسندر ـ الفيلسوف الواقعى النقدى ـ الذى يؤكد فى كتابه « الجمال وأشكال أخرى للقيمة » أن « دافعية الإبداع تقوم على العواطف المادية التى توقظها الموضوعات ، ولكنها تكون متميزة عنها ، وتعد صورية » . ومع ذلك ، فإن العملية الإبداعية ذاتها « تنشأ من حالة الاستثارة التى تسببها مادة الموضوع »(٢٢) . وهذه العبارات تعد مهمة ؛ لأن ألكسندر هو واحد من الذين يؤمنون بأن الفن يكون معرفيا ، وهو يظهر ـ عبر تحليلاته ـ اهتماما ملحوظا بالصورة الجمالية aesthetic form ، حتى إنه يخلص من هذا إلى إقرار القول بأنه فى قراءة الشعر لا ينبغى أن يكون هناك جهد من جانب القارىء يقحم فيه مشاعر معينة داخل الكلمات ، « كيلا تحدث إعاقة لعملية التذوق الجمالى الهادىء عن طريق استثارة زائدة للعواطف المادية »(٢٣) . ولكن إذا كانت العملية الإبداعية مصحوبة بالاستثارة ، وإذا لم يكن هناك ـ كما أكد هو نفسه مرارا ـ « أى اختلاف فى النوع بين التذوق الجمالى والإبداع الجمالى » ، فإن هذا يقتضى أن يكون هناك شعور ما فى التذوق أيضا . ونحن يمكن أن نفهم توكيده سلبية انفعالية معينة فى التأمل الجمالى ، بوصفه توكيدا مدفوعا برغبة فى أن يجعل مصدر إثارة المشاعر موضوعا فنيا فى عالم جمالى ، بدلا من السماح للمشاعر بأن تفيض وتنسكب فى عالم النشاط العملى . وهذا المثال فيه درس يمكن أن نتعلمه . فبطريقة متماثلة نجد أن معظم النظريات ـ إن لم يكن جميعها ـ التى لا تؤكد الانفعال فى الفن ، تنشأ من دوافع مشابهة ، وأن أولئك الذين بذلوا جهدا كبيرا فى مناهضة الحساسية الاندماجية empathetic sensitivity عند المتذوق لمنحنيات وجدانية فى العمل الأدبى ، سوف يسلمون ـ إذا ما اضطروا لذلك عند اللزوم ـ بأن هناك بالطبع شعورا ما فى الأدب .

وجون ديوى ، الذى يعد ممثلا آخر للمعرفة الجمالية ، يتحدث عن المشاعر مرارا وتكرارا فى كتابه « الفن خبرة » Art As Experience ، فيشير ـ على سبيل المثال ـ إلى : « أن الإثارة الانفعالية بموضوع ما عندما تتعمق ، فإنها تثير ذخيرة من الاتجاهات

* المقصود هنا أنها لا تصور لنا مفاهيم حتى ولو كانت مفاهيم أو معانى للشعور ؛ فالموسيقى ـ كما لاحظ شوبنهاور من قبل ـ لا تعبر عن انفعال أو شعور جزئى محدد ، وإنما هى تعبر عن الشعور نفسه ، عن تلك الروح الباطنية التى تسرى فينا وفى الحياة ، وهى عنده إرادة الحياة (المترجم) .

والمعانى المستمدة من خبرة سابقة »(٢٤) . وهنا نجد مرة أخرى رغبة فى مقاومة التصور الخاطىء الشائع بأن الفن ينبغى أن يتعامل فحسب مع الانفعالات ؛ فقد أدّى ذلك بواحد من الإستطيقيين البارزين من أمثال ديوى إلى تبنى أساليب تعبيرية تسمح بسوء فهم لمجمل نظريته .

وهناك مثال واحد آخر مستمد من الإستطيقا الفلسفية ، قد يفى بكل أغراضنا . إن كتاب فيلهلم فورينجر Wilhelm Worringer « التجريد والاندماج الشعورى » Abstraktion und Einfühlung الذى يؤكد النشاط فى الفن لأجل رد الموضوعات « إلى فرديتها المادية المحددة » - على ذلك النحو الذى يكون أشبه باقتراب من صورة « مبلورة شفافة »(٢٥) - هو قول قد يُساء فهمه على أنه برهان على تذوق عقلانى خالص للفن . ولكن الحقيقة أن فورينجر مهتم إلى حد كبير بالحاجات النفسية التى يفى بها الفن ، ويدعو إلى تاريخ لعالم الشعور ، ويريد أن يحلل الاندفاعات الشعورية الجمالية لدى الفنانين وليس أساليبهم الفنية(٢٦) . وربما لا يكون هناك عالم جمال على قدر من الأهمية قد اعتقد حقا أن سجل الممارسات الجمالية كان يتحاشى الشعور كلية ، أو أنه ينبغى له ذلك . أما تأكيد أن هناك احتياجا فى التأمل الجمالى لنوع من السكينة التى ينبغى الإبقاء عليها ، فقول قابل لسوء الفهم .

أما ما كان له تأثير مباشر فى الدوائر الأدبية ، فهو أفكار المشتغلين بالنظرية الأدبية ، الذين كانوا أحيانا (وإن لم يكن دائما بالطبع) على دراية بالإستطيقا الفلسفية ، ولكنهم كيفوا المبادىء الفلسفية وفقا لاستخدامهم الخاص . فعلى سبيل المثال نجد لويس كازاميان Louis Cazamian ــ الناقد الفرنسى والمؤرخ الأدبى ــ يجعل النقد ينصب على «الأفكار التوليدية» «فى الأعمال الأدبية» «التى غالبا ما تكون انفعالا من نوع ما »(٢٧) . وبول جودمان Paul Goodman فى كتاب حديث معنون باسم « بنية الأدب» The Structure of Literature يعتقد أن هناك فى الأدب « قلقا وانسحابا أقل » مما يكون فى الحياة الواقعية ، ومن ثم فإن « معنى الانفعال يمكن أن يزدهر . . . والأعمال الفنية التشكيلية والموسيقية هى لغة خالصة من الانفعالات »(٢٨) . ويؤكد ريتشارد موريتس ماير Richard Moritz Meyer عنصر الإثارة الانفعالية فى العملية الإبداعية ، فيقول :

« إذا قارنا للحظة فقط ميلاد قصيدة فى عالم البدائيين من البشر - بوصفه أمرا مازال يمكن ملاحظته ــ بميلاد قصيدة فى نطاق حضارتنا ، فسوف نجد أنه لا يبقى هناك سوى شيئين مشتركين بالنسبة لكلتا العمليتين ، أى واقعتين لابد منها ؛ وهما : عنصر الاستثارة الانفعالية الذاتية ، والموضوع الذى يحفز الاستثارة »(٢٩) .

وألمانى آخر هو ريتشارد ميلر فراينفلز ــ Richard Mueller Freienfels يرى أن « الدلالة الحقيقية فى معظم الأعمال الأدبية تكمن فى الصور المتخيلة ، والمشاعر والعواطف ، والمنبهات الإرادية التى يتم توصيلها فقط بواسطة اللغة »(٣٠) . وهربرت ريد Herbert Read ــ وهو فنان مبدع علاوة على كونه ناقدا حساسا ــ كتب يقول : « ليست هناك حاجة إلى الإصرار على تعريف كل فن بأنه ترجمة دقيقة للانفعال ، أيا كانت طبيعة هذا الفن »(٣١) . وريمى جورمو Rémy Gourmont، الذى كان له تأثير ملحوظ على النقاد المحدثين فى إنجلترا وأمريكا ، يميز بين نوعين من الأسلوب ، أحدهما بصرى والآخر انفعالى :

« إذا كان الكاتب يمتلك العنصر الانفعالى بالإضافة إلى الذاكرة البصرية ، وإذا كانت لديه قدرة فى أثناء نشأة مشهد مادى ما على أن يضع ذاته داخل الحالة الشعورية الدقيقة التى أثارها المشهد نفسه ، فإنه يكون أديباً متمكنا من فن الكتابة »(٣٢) .

وناقد حديث للرواية السيكولوجية هو ليون إيدل Leon Edel يعتقد أن « القارىء الناقد الذى يفهم كتابا ما بطريقة عقلانية ، دون أن يحقق أى شعور معين فى عملية القراءة ، فإنه عادة يفهم العمل الأدبى كما يفهم دفتر الحسابات الجارية»(٣٣) . وهو يرى أن ما حفز على إبداع الأسلوب الفنى عند روائية من قبيل دوروثى ريتشاردسون Dorothy Richardson (وربما أيضا عند جيمس جويس J. Joyce ، ومارسيل بروست M. Proust ، ووليم فوكنر Faulkner . وفرجينيا ولف) هو إخفاق الأساليب الفنية التقليدية فى ترجمة المشاعر بشكل كاف(٣٤)،وقد عبرت جين هاريسون Jane E. Harrison ــ دون أن تغفل دور التعامل الجمالى الذى كان يميل إلى التملص من الصياغات الاندفاعية ، وبعد أن فحصت الأدوات البدائية للفن ــ عما كان يدور فى عقول معظم الناس الذين عارضوا التركيز على الوجدانيات . تقول : دع الفنان :

يشعر بقوة ، ويرى بشكل مستغرق ــ أى فى انفصال تام عن الواقع . ودعه يصب هذا ــ أى رؤيته المستغرقة ، وانفعاله المكثف ــ فى شكل خارجى . يستوى الأمر تمثالا كان أم لوحة ، فهذا الشكل سيكون بالنسبة إلينا شيئا بلا اسم ، رائحة عطرية لا أرضية ؛ وهو ما نسميه الجمال(٣٥) .

وبهذا الاقتباس الأخير ربما نصل إلى خاتمة المطاف . فهنا نجد كل العناصر التى جعلناها محورا لهذه الدراسة ، وهى : خبرة « الاستغراق » التى تحدث فى حالة التعامل الجمالى « الجيد » أو « الصحيح » ؛ والإلحاح فى الوقت نفسه على المسافة الجمالية ــ أى إدارك أن العمل الفنى يوجد فى عالم مختلف عن عالم خبرة الحياة اليومية ؛ والرؤية أو الاستبصار المعرفى الذى لعب ذلك الدور المهم فى النظرية النقدية فى العقود القليلة الأخيرة . فهذه المرة ، نجد أن كل العناصر قد اجتمعت جميعا فى مركب واحد (مع مفهوم الجمال الذى لم نقل عنه شيئا) . ونحن يجب أن نترك هذه المسألة التى نبحثها ؛ لأن غرضنا ليس أن نراجع الفكر التأملى الجمالى بالتفصيل ، ولكن أن نبين فحسب ما يكون ضروريا فى ربط هذه الدراسة بالدراسات الأخرى التى أثرت فى المناخ الروحى التأملى الذى سوف ندرسه فيما بعد .

ويبقى قبل أن ننتقل إلى المهمة التى سوف تشغلنا فيما بعد ، أن نلاحظ تلك الظاهرة ، وهى أن أكثر من عالم جمال قد استطاع أن يبنى نظرية فى الفن بشكل أساسى على التسليم بأهمية الأنماط الوجدانية . وعلى هذا النحو ، فإن سوزان لانجر ، فى كتابها « الشعور والشكل » Feeling and Form ، تبدأ من التسليم بأن الأعمال الفنية هى رموز

للمشاعر الإنسانية . فحتى « الإفريز » المعمارى بسيط الزخرفة يكون مشابها من الناحية البنائية لنمط وجدانى . ولقد لاقى هذا الكتاب استحساناً ؛ ففى مجلة كينيون Kenyon Review ــ التى يشرف على تحريرها أحد المدافعين المخلصين عن رؤية الفن بوصفه مساويا للمعرفة ــ تم عرض هذا الكتاب تحت هذا العنوان : « ربما يكون هذا هو الكتاب المنتظر » . ورودولف آرنهايم Rudolph Arnheim ــ عالم النفس ــ لم يكتب فحسب بذكاء عن البنيات المتماثلة للشعور ، ولكنه أيضا قد تحدى الواقعية الساذجة فى انتقادات راسكين Ruskin فى القرن التاسع عشر « للأغلوطة العاطفية » Pathetic Fallacy . ولكن آرنهايم يؤكد أن عبارة « الأغلوطة العاطفية » نفسها :

> تنطوى على سوء فهم مؤلم ، مبنى على مفهوم للعالم يؤكد الاختلافات المادية ، ويهمل التشابهات البنائية . فعندما يربط توركاتوتاسو Torquato Tasso نواح الريح وقطرات الندى التى تزرفها النجوم بموت حبه ، لم يكن يدعى الاعتقاد فى روحانية زائفة ، تضفى على الطبيعة شعورا تعاطفيا ،ولكنه كان يستخدم مماثلات بنائية أصيلة لمسلك الريح والماء المحسوس من ناحية ، وخبرة الحزن العميق والتعبير عنه من ناحية أخرى(٣٦) .

معرفة المشاعر عند بينش :

ومع ذلك ، فإننك أود أن أنعم النظر بوجه خاص فى دراسة جديدة بالاهتمام عن « الفن والإحساس » Kunst und Gefühl ، لفتت بها سوزان لانجر أنظار إليها ؛ حيث إنه فى هذه الدراسة تتصالح التوكيدات المتقابلة على كل من المعرفة والشعور ، من خلال الوعى بأن التكوينات الجمالية تقدم إلينا أفضل مناسبات ممكنة لتعرف المشاعر على نحو دقيق .

وأوتوبينش Otto Baensch مؤلف هذه الدراسة يبدأ بإعلان قضية بحثه على النحو التالى :

> سوف يتبين لنا أن الفن ــ مثل الفلسفة ــ هو نشاط روحانى نرفع من خلاله جوهر العالم إلى مستوى الوعى المشترك بين الناس ، وأن وظيفة الفن ــ بالإضافة إلى ذلك ــ هى تحقيق هذه المهمة نفسها بالنسبة للمضمون الوجدانى للعالم . ووفقا لهذه الرؤية فإن وظيفة الفن ليست فى أن يكفل متعة للمشاهد بأى أسلوب كان ، حتى وإن كان بأسمى أساليب المتعة ، ولكن وظيفته هى أن يجعل المشاهد على معرفة بشىء ما يكون جاهلا به(٣٧) .

وهكذا يكون الفن معرفيا ، ولكن ما يتعرفه الفن هو المشاعر ! فعندما نقول ــ على سبيل المثال ــ إن مشهدا طبيعيا ما ينطوى على حالة شعورية معينة has a mood ، فإن ما نعنيه حقا بذلك هو أن تأمل المشهد الطبيعى يثير فينا شعورا يمكن أن نرده بعد ذلك إلى المشهد نفسه .

ومع ذلك فإن هذا القول يعد نظريا . فما يكون مُعْطًى فى التجربة المباشرة لا يوحى إلينا فى البداية بأى شىء من قبيل عملية التموضع هذه ؛ إذ إن مايبدو من الناحية النظرية على أنه نتاج لعملية تموضع ، يشتبك مع الوعى بما هو واقعة قائمة هناك فحسب ، دون أن تظهر ذاتها بوصفها شيئا ما قد خلقناه . فالمشهد الطبيعى لا يعبر عن حالة شعورية ؛ إنه بالأحرى يمتلك الحالة الشعورية ؛ فالحالة الشعورية تكتنفه وتملؤه وتتخلله ، مثلما يتخلله الضوء الذى يجعله مشرقا ، ومثلما تتخلله الرائحة العطرية التى تفوح منه . وإذن فالحالة الشعورية تنتمى إلى مجمل الانطباع ، ولا يمكن فصلها عن مجمل الانطباع إلا عن طريق التجريد(٣٨) .

وكل هذا لا يعنى ــ بالطبع ــ أن الحالة الشعورية سوف توجد فى المشهد الطبيعى إن لم يكن هناك مشاهد حاضر حقا . ولكن هذا يعنى بالأحرى أن المشهد الطبيعى يجسد شعورا ما على ذلك النحو الذى به يكون قادرا على توليد الشعور فى مشاهدين لا يقتربون منه بشعور جاهز من قبل . فالعالم على نحو ما يصطدم بالوعى الإنسانى تكون له نبرات وجدانية تفرض نفسها على النفس البشرية ، أكثر من كونها انبثاقات ترد إليه من النفس . وهذه المشاعر هى المجال الخاص بالفن ، الذى يتيح ــ من خلال عمليات لا عقلانية (على الأقل جزئيا) ــ تأملها ، ومن ثم معرفتها بأسلوب ما .

وتطوير بينش لهذا المبحث منفذ بإتقان فيما يتعلق بحالة الموسيقى . وليست هناك حاجة إلى تفصيله ، ولكننا يمكن أن نتتبع باختصار تعميماته على العملية الجمالية . وهو يتساءل : كيف يمكن لنا أن نضفى وحدة على الانطباعات الخصبة بطريقة كيفية ، وإن كانت بلا شكل ، وهى الانطباعات التى تحدث فى الخبرة ؟

والإجابة هى أننا يمكن أن نفعل ذلك عن طريق خلق موضوعات نجسد فيها مشاعر يصبح لها وجود موضوعى مستقل ، حتى أن المشاعر المستجدة يجب أن تصل إلى وعى كل ملاحِظ للموضوعات ــ يكون مندمجا وجدانيا ــ فى شكل حدوس وجدانية .

وهذه الموضوعات هى الموضوعات الفنية ، والنشاط الذى يجلبها إلى الوجود هو المهارة الفنية artistry .

> إن المشاعر ، الذاتية والموضوعية معا ، تأتى إلى وعى الفنان ــ مثلما تأتى إلى وعى كل إنسان ــ من خلال عمليات التقدم والتراجع المتبادلة بين الذات واللاذات ، والتى وصفناها الآن . . إلا أن ما يكون ملقى على عاتق الفنان ، هو أن يضفى على هذه المشاعر صورة كلية Gestalt . . . فمن مجمل خبرته الممتلئة يجب أن يستقطر ويخفف من المركبات التى يشعر بها بما هى تكوينات متماسكة باطنيا . وفى الوقت نفسه فإنه يجب أن يقوم بعملية تجريد وتكثيف وإرساء الحدود داخلية لهذه الكثرة الباطنية اللانهائية من التكوينات المستقطرة والمخففة ، ويجب أن يقسم التكوينات إلى مجموعات متماسكة ، ومجموعات أخرى تندرج تحتها . إلا أنه بسبب الطبيعة الخاصة للمشاعر وأسلوب الوعى بها ، فإن هذه المهمة لا يمكن أن تترك كلية وبشكل مباشر للمشاعر ذاتها . فالتقسيم والتكييف الانتقائى ــ جنبا إلى

جنب مع الإطار الباطنى لمركبات الشعور التى تصاغ فى بنية ـ يمكن معالجتها فقط بأن يتم ، فى اللحظة نفسها ، خلق وتشكيل للموضوع الـذى فيه يحـوز مركب الشعور حالة موضوعية . فالواقع أن تأسيس الشعور وتأسيس الموضوع الذى يتجسد فيه الشعور هما عمليتان تحدثان معاً داخل نشاط واحد(٣٩) .

والرؤ ية المعبر عنها فى هذا التحليل تعد مهمة بالنسبة للإستطيقا . وإذا لم تكن هذه الرؤ ية هى مجمل الحقيقة عن الفن (أليس ما يكون حقيقيا هو مجمل الحقيقة ذاتها ؟) ، فإنها عـلى الأقل حقيقـة تتطلب توكيدا كبيرا فى الوقت الحالى ؛ فالواقع أن إعـلاء شأن الفن الـذى يهدف إليه فيما يبدو أنصار المعرفة الجمالية وتوقيره ، هو أمر يمكن بالمثل أن تكفله نظرية جمالية تنسب إلى الفن مجالا لنشاط الوعى ينتمى إليه بوجه خاص ، بدلا من أن تنسب إليه مساحة يشارك الفن فيها فروع أخرى من البحث العقلانى ، مثل الفلسفة والعلم . والنسق المعرفى الذى يتطفل فى الغالب على الإستطيقا الفلسفية هـو علم النفس ؛ ولكن علم النفس يهدف إلى تفسير سببى ، فى حين أن الفن يهدف إلى تأمل الشىء فى ذاته ؛ إلى توصيل واستيعاب لفهم أسلوب وجوده ، وليس أسلوب صيرورته . و إذا كان مجال الفن هو فى المقام الأول مجال المشاعر ، أو الوعى الذى تلعب فيه المشاعر دورا نشطا وتشكيليا ، فإن هذا المجال يعد مجاله الدائم المصون والخاص به وحده .

الهوامـــش :

(١) من الملاحظات الأولى على التشابه بين الفكر الجمالى واللاجمالى ما ورد فى تعليق كوليردج S. T. Coleridge على الخيال الأولى والثانوى ، وهو التعليق الشهير فى كتابه عن « السيرة الأدبية » ، الفصل xiii

(٢) Virginia Woolf, "Mr. Bennett and Mrs. Brown," in Mark Schorer, Josephine Miles, and Gordon Mckenzie (eds.) Criticism: The Foundations of Modern Literary Judgment. (rev. ed. New York: Harcourt, Brace and Company, Inc., 1958), p. 70.

(٣) Samuel Alexander, Beauty and Other Forms of Value (London: Macmillan and Co., LTD, 1933), p. 30.

(٤) Brewster Ghiselin, The Creative Process: A Symposium (Berkeley, Calif: University of California Press, 1945), p. 90.

(٥) Ibid., p.lll.

(٦) Ibid., pp. 107 and 108.

(٧) Ibid., p. 130.

(٨) A. L. Kroeber, Configuration of Culture Growth (Berkeley, Calif.: University of California Press, 1944), p. 518.

(٩) Ghiselin, Creative Process, pp. 192 and 200.

(١٠) Ibid., pp. 168-170.

(١١) Ibid., pp. 174 and 178.

(١٢) Ibid , p. 206.

(١٣) Quoted in Ludwig Lewisohn (ed.), A Modern Book of Criticism (New York: Boni and liveright, 1919), p. 118.

(١٤) Ghiselin, Creative Process, p. 210 .

(١٥) Ibid., p. 56.

(١٦) Ibi., pp. 49-51.

(١٧) Ibid., pp 46-47.

(١٨) Henry Moore, quoted ibid., pp. 72-73.

(١٩) Mary Wigman, quoted ibid., pp. 74-76.

(٢٠) Roger Sessions, quoted ibid., p. 36.

(٢١) Ibid., p.5.

(٢٢) Alexander, Beauty and Other Forms of Value, p. 72.

(٢٣) Ibid., 131.

(٢٤) John Dewey, Art As Experience (New York: Minton Balch and Co., 1934), p. 65.

(٢٥) Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung Ein Beitrag zur Stilpsychologie (3d ed., Munich. R; Piper and co. Verlag, 1911) p.41.

(٢٦) (See ibid., esp. pp. J and 14.

(٢٧) Louis Cazamian, Criticism in the Making (New York: the Macmillan Company, 1929), p.31.

(٢٨) Paul Goodman, The Structure of Literature (Chicago: The University of Chicago Press, 1954), p.5.

(٢٩) Quoted in Lewisohn (ed.) Modern Book of Criticism, p.60

(٣٠) Quoted in Lewisohn ibid., pp. 76-77.

(٣١) Sir Herbert Read, Phases of English Poetry (London: Hogarth Press, LTD, 1928) p.121.

(٣٢) Quoted in Lewisohn (ed.)., Modern Book of Criticism, pp. 31-32.

(٣٣) Leon Edel, The Psychological Novel, 1900-1950 (Philadelphia: J.B. Lippincott Company, 1955) p.101.

(٣٤) Ibid., p. 111.

(٣٥) Jane Harrison, Ancient Art and Ritual New York, Henry Holt and Company, Inc. 1913), pp. 212-13.

(٣٦) Rudolf Arnheim, W.H. Auden, Karl Shapiro and Donald P. Stauffer, Poets at Work (New York: Harcourt, Brace and Company Inc. 1948), p. 151.

(٣٧) Otto Baensch, Kunst und Gefühl, Logos, xii 1923, p.1.

(٣٨) Ibid., p. 2.

(٣٩) Baensch, op. cit., pp. 14-15.

هـ. فيردا سدونك

مفاهيم الأدب بوصفها أطراً للإدراك النقدي*

ترجمة وتقديم: حسن البنا عز الدين

مقدمة المترجم : كاتب هذا البحث هو هـ . فيرداسدونك H. Verdaasdonk ، المولود فى عام ١٩٤٥ . وهو أستاذ فى علم اجتماع الأدب فى المدرسة الكاثوليكية العليا فى تيلبورج Tilburg بهولندا . وتذكر النبذة المكتوبة عنه فى نهاية الأصل الإنجليزى للمقالة المنشورة فى عام ١٩٨٢ أن رسالته للدكتوراه سوف تنشر فى باريس فى دار نشر Delarge . والرسالة بالفرنسية ، وعنوانها النقد الأدبى والجدال Critique littéraire et argumentation . وتذكر النبذة التعريفية كذلك أن الكاتب قد قام بأبحاث مستفيضة عن طبيعة مفاهيم الأدب وعن تأثيرها على الخطاب النقدى عن النصوص الأدبية . ويمكن القول باختصار شديد أن بحثه الحالى يركز على دور مفاهيم الأدب فى إدراك النصوص نقديًا وتناولها تجريبيًا . ولست بحاجة إلى تقديم ملخص لهذا البحث ، لأن المؤلف يقدم له ــ على عادة الكتاب الغربيين ــ بخلاصة يلم فيها بالخيوط الأساسية لموضوعه ، فتكون ــ من ثم ــ إطارا محددًا لما يذهب إليه المؤلف فى عمله من قصد ، ويمكن أن تكون كذلك نقطة بداية جيدة للقارىء ، تسهل عليه الأمر ابتداء ، وتجعله قادرا على معالجة التفصيلات الواردة فى الموضوع ومطابقتها على ما يزعمه المؤلف فى البداية عن عمله . وسوف نترجم هذه الخلاصة فى بداية المقال كما وردت فى الأصل الإنجليزى .

أما الترجمة نفسها فينبغى أن أشير إلى بعض النقاط التى تتعلق بها . لقد كان علىّ أن « أتصرف » فى الترجمة إلى العربية تصرفا قد أعده أنا نفسى أحيانا أكثر مما ينبغى . ولكن ما جعلنى أضطر إلى هذا « التصرف » هو أن النص الإنجليزى يبدو « مكثفا » تكثيفا شديدا فى مجمله ؛ من حيث الجمل القصيرة ، والأسلوب العلمى الذى يفتقر إلى شىء من المسحة الأدبية التى لا يمكن أن تخلو منها « الأحاديث » عن الأدب خلوا تاما . وهكذا فإن التصرف المشار إليه يعد بمثابة أمر لا مفر منه ، بالإضافة إلى أنه لم يمس أفكار المؤلف .

وقد تركت طريقة المؤلف فى الإشارة المرجعية على نحو ما هى عليه ، ولم أترجم مراجعه التى ذكرها فى نهاية البحث ، لعدم ضرورة ذلك ، ولكنى وضعتها كما هى فى نهاية الترجمة لكى يتابع القارىء إشارات المؤلف فى داخل النص . ولما كان المؤلف يتبع نظاما خاصا فى الفقرات (حيث يترك أحيانا مسافة بيضاء قبل بداية الفقرة وأحيانا لا يترك ، وذلك عن قصد كما أعتقد) فقد رقمت الفقرات والعناوين الجانبية بحيث تبدو فى صورة مفيدة من الوجهة العملية أكثر من ذى قبل . أما الإشارات التى ترد فى خلال الترجمة عن طريق هذه العلامة (*) فهى من عملى بوصفى مترجما (*) . وأخيرا أشير إلى عنوان البحث ، وبصفة خاصة إلى علامة الاستفهام الموجودة فى نهايته . لعل الكاتب لم يشأ أن يصوغ العنوان فى صورة سؤال حقيقى ، ولكنه وضع علامة الاستفهام لأنه يطرح إشكالية معينة فى خلال المقالة وحتى نهايتها ، بعد أن استعرض الدراسات التى تناولت الموضوع نفسه ؛ ألم أذكر لك أن رسالته للدكتوراه كانت بعنوان « النقد الأدبى والجدال » ؟

[خلاصة]

يقوم كل خطاب نقدى عن النصوص الأدبية بصفة كلية على أساس من مفاهيم الأدب : أى نظم المعايير التى لا تعطى إلا إشارات مقتضبة عن الخصائص التى ينبغى أن تتوافر فى النصوص الأدبية . فهل تقوم مفاهيم الأدب كذلك بدور فى عملية القراءة ؟ وإذا كان ذلك كذلك ، فإنها تميل إلى أن تجعلنا نفسرها بوصفها « أطرا » للإدراك النقدى . ومصطلح « الأطر » هو المصطلح الذى

* نشرت المقالة فى مجلة « جماليات » Poetics ، التى تصدر فى هولندا . مجلد ١١ ، عدد ١ ، مارس ١٩٨٢ ، ص ٨٧ - ١٠٤ . وعنوانها Conceptions of Literature as Frames ?

يستخدمه أصحاب علم النفس المعرفى ، ويعنون به جوهر المعرفة التى ينبغى أن تتوافر أمام القراء لكى يستطيعوا أن يفهموا النصوص الأدبية . وإذن فهذا يعنى أن دراسة مفاهيم الأدب لا يمكن ، عندما نأخذ فى حسباننا ما يحدث فى أثناء عملية القراءة ، أن تصل إلى نتائج تختلف اختلافا جوهريا عن تلك التى يمكن الحصول عليها فى البحث القائم فى حقل الأطر . والجدال المطروح فى الدراسة الحالية يدور حول مقولة أن دراسة مفاهيم الأدب يمكن ــ على الأقل ــ أن تقدم إلينا إسهامين أصيلين فى حقل البحث المتخصص فى التحليل التجريبى للنصوص . أولا ، يمكن أن توضح دراسة مفاهيم الأدب الطبيعة الموجهة * institutional للمعرفة المطلوبة لفهم النصوص . ذلك أن علم النفس المعرفى يفتقد بشكل مثير للانتباه التعرض لحقيقة أن ما ينظر إليه فى مجال ما على أنه معرفة إنما يتقرر دائما بشكل موجَّه . وسوف نوضح فى الدراسة الحالية أن هذا النقص فى الانتباه يرجع إلى غموض فكرة « المعرفة » المستخدمة عند أصحاب علم النفس المعرفى . ثانيا ، يمكن لدراسة مفاهيم الأدب أن تزيد من تبصرنا بالعناصر النصية التى تقوم بدور فى عملية التكيف ؛ أى فى الأخطاء التى يرتكبها القراء فى خلال توفيقهم بين المعلومات القديمة والمعلومات الجديدة . وسوف نوضح أن أصحاب علم النفس المعرفى لم ينجحوا بعد فى تأسيس علاقة دقيقة ومتسقة بين الظواهر النصية وعملية التكيف . وسوف ندلل ، عن طريق ضرب عدد من الأمثلة المأخوذة من دراسات فى النظرية الروائية ، على أنه فى هذه الدراسات تصبح مجموعة محددة بشكل واضح من الظواهر النصية ــ وبالتحديد الضمائر الشخصية ــ تصبح موضوع الدراسة لعملية إعادة البناء الخاصة بالتكيف ؛ وهى العملية التى يحاول بها نقاد الأدب أن يربطوا بين الخبرات المزعومة لعملية القراءة من جهة ، والأحكام التى يصدرونها على النصوص الأدبية من جهة أخرى .

١ - دراسة مفاهيم الأدب

١ - ١

ينطلق كل حديث له صلة بالأدب ؛ أى كل خطاب نقدى ، من مفهوم ما عن الأدب . ونحن نقصد بهذا المصطلح ـ أى « مفهوم الأدب » ـ مجموعة من التوصيفات لخصائص يعتقد أنها متأصلة فى كل النصوص الأدبية أو فى بعض منها . وقد أوضحت الدراسات السابقة أنه ليس ثمة معايير تسمح بتطبيق واضح وضوحا تاما لمفهوم من مفاهيم الأدب على نص ما . فالباحثون والنقاد يستخدمون وسائل جدال بعينها ، لكى يبرروا أحكامهم عن الأدب . وهذه الأحكام مشتقة من مفاهيم للأدب . إن عددا من هذه الوسائل تكوِّن مجموعة صغيرة وثابتة من المفاهيم ، قد استخدمت فى خلال قرون كثيرة للغاية ، من المحتمل أنها ترجع إلى العصر الكلاسيكى القديم . كذلك فإن الاستراتيجيات البلاغية التى يلجأ طلاب الأدب إلى استخدامها تحول دون الإجماع على طبيعة النصوص الأدبية إجماعا واضحا وقائما على أسس قوية .

١ - ٢

لم يزل الباحثون فى الأدب يظهرون اهتماما قليلا بدراسة مفاهيم الأدب . ويرجع ذلك ، بدون شك ، إلى حقيقة أن البحث فى هذا الحقل لم يبدأ إلا مؤخراً فحسب ؛ ولهذا فإن نتائج هذا البحث لا تتعلق إلا بمجموعة صغيرة نسبيا من الظواهر . ومع ذلك فإننا نجد أن كل « نظريات » الأدب القائمة فى الواقع ، باستثناء تلك القائمة على النظرية التوليدية ، هى مجرد صور متطابقة تطابقا تاما مع مفاهيم للأدب . وفى هذا الصدد لا تختلف هذه « النظريات » عن الأبحاث المعيارية الراسخة التى عرض فيها الكتاب والنقاد عبر القرون المختلفة آراءهم عن طبيعة النصوص الأدبية[١] . ومع ذلك لم يشرع أحد من الباحثين حتى الآن فى القيام بتحليل علمى منظم وشامل ، للطريقة التى تؤدى بها مفاهيم الأدب وظيفتها فى داخل المؤسسات المختلفة ، من مثل مجالس الفنون ، وشركات النشر ، والمكتبات العامة ، إلخ . وثمة سبب آخر لعدم متابعة دراسة مفاهيم الأدب على مدى واسع ، هو أن هذه الدراسة تقود إلى موقف انتقادى فى مواجهة أشكال النقد الأدبى . إن افتقاد معايير من أجل تطبيق واضح لتوصيفات الخصائص النصية المزعومة من ناحية ، والطبيعة الشعائرية إلى حد بعيد لكل حديث عن الأدب من ناحية أخرى ، يشوهان سمة العلمية ، أو بالأحرى سمة الوضوح التى ينسبها الباحثون فى الأدب عن طيب نفس إلى وجهات نظرهم . ولذلك لا ينبغى للمرء أن يبالغ فى تقدير رغبة منظرى الأدب فى إخضاع أحكامهم للنقد بمعنى الكلمة . ذلك أنه فى داخل النظرية الأدبيّة ، تبدو الأسئلة المتعلقة بتطبيق « المصطلحات الفنية » ، وطبيعة الاستراتيجيات القولية verbal المستخدمة فى كل حديث عن الأدب ـ تبدو كأنها قد أحيطت بالتقديس . وهذه هى وسيلة النقد الأدبى فى تحصين نفسه ضد الفحص النقدى .

١ - ٢ - ١

إن كل هذا لا يطرح ، مع ذلك ، أى دليل ضد مشروعية دراسة مفاهيم الأدب أو ثمار دراستها ، بل إنه يدل على أن البحث فى حقل الحديث الموجهُ عن الأدب ينبغى أن يتغلب أولا وقبل أى شىء آخر على عوائق حقيقية . وقد ألح بورديو Bourdieu إلحاحا متكررا على إظهار أن المؤسسات الثقافية تتحصن بوسائل هى غاية فى القوة ، يحمى بها أعضاء هذه المؤسسات سلطتهم . إن هذه الوسائل تحجب العوامل الاجتماعية المكوِّنة للمؤسسات الأدبية ، وللاستراتيجيات التى تستخدمها هذه المؤسسات من أجل تحقيق سياساتها (بورديو وباسيرون Passeron ١٩٧٠ : ٢٨ هـ . ، ٣٢ ، ٣٤) . وهكذا ، فإن الخلوص إلى صورة واقعية ومتماسكة عن هذه العوامل وتأثيراتها يعد بمثابة مهمة صعبة (بورديو ١٩٧٩ : ١٠)[٢] .

١ - ٣

إن المؤسسات الاجتماعية التى تتعامل مع الأدب تفصح عن مفاهيم للأدب خاصة بها ، بل تعطيها شرعية الوجود فى المجتمع . وتقدم هذه المؤسسات هذه المفاهيم إلينا بوصفها مجموعة من المعارف التى لا غنى عنها فى تكوين وجهات نظرنا عن طبيعة النصوص الأدبية ووظيفتها . وإذا كانت مفاهيم الأدب تقوم بدور جوهرى فى كل حديث عن الأدب ، كما قد قيل ، فهل تمارس هذه المفاهيم أيضا تأثيرا عميقا على قراءاتنا للنصوص الأدبية[٣] ؟ومن أجل تأييد هذا الرأى ،

* يُترجم مصطلح Institution بـ « مؤسسة » ، وينسب إليها بـ « مؤسسى » و « مؤسساتى » ؛ ولكنى أميل إلى استخدام « موجَّه » عندما تكون صفة أو ظرفا بخاصة .

يستطيع المرء أن يقرر أن القارىء - فى وصفه لرد فعله تجاه نص ما - يعتمد على توصيفات الخصائص النصية التى ينقلها إليه مفهوم ما للأدب . إن هذا يعنى ضمنا أن بعض مفاهيم الأدب تعمل فينا من حيث نحن قراء بوصفها برنامجا للقراءة ؛ بمعنى أنها تمثل وسيلة يمكن من خلالها أن ندرك العناصر النصية وأن نسميها . ومع ذلك فإن الطبيعة المعيارية وغير الدقيقة لمفاهيم الأدب تغفل فى حسبانها حقيقة أن النعوت التى يلحقها القراء بالعناصر النصية إنما هى نعوت ذات قيمة وصفية .

١ - ٤

وبطبيعة الحال فإن البحث التجريبى (الإمبريقى) يمكن أن يقرر هوية الدور الخاص الذى تقوم به مفاهيم الأدب فى عملية القراءة . ولحسم هذه المسألة ، ينبغى علينا أن نختبر فرضيات بعينها تختص بطبيعة العمليات الإدراكية وتأثيراتها . ونحن ربما نظرنا إلى هذه العمليات بوصفها دليلا على استخدام مفهوم ما للأدب فى النصوص التى تخضع للفحص التجريبى . وربما افترضنا كذلك ، على أساس النتائج المقررة فى علم النفس المعرفى ، أننا ندرك النصوص ونفحصها فحصا تجريبيا فى داخل أطر تصورية تمكن القراء من تفسير العناصر النصية . وعلى افتراض أن مفاهيم الأدب تقوم بدور مثل دور هذه الأطر فى قراءة النصوص الأدبية ، يستطيع المرء أن يشك فى أن دراسة مفاهيم الأدب يمكن أن تقدم أى إسهام حقيقى فيما يقوم به الباحثون من عمل فى داخل علم النفس المعرفى . إننى لا أوافق على هذا الشك . وسوف أحاول ، فيما يلى ، أن أبين أن دراسة مفاهيم الأدب يمكن أن تسهم إسهاما حقيقيًا فى تشكيل وجهات نظرنا ؛ أولا ، نحو السمة الموجهة لـ « المعرفة » التى يستخدمها القراء ، والتى يكتسبونها فى قراءاتهم للنصوص الخاضعة للفحص التجريبى ؛ وثانيا ، نحو الظواهر النصية التى تقوم بدور مهم فى العمليات التى يعاد بناؤها فى ذاكرة النص .

٢ - الأطـر و « المعـرفة »

٢ - ١

حدد مينسكى Minsky (١٩٧٥) فى ورقة بحث أولية - حدد الإطار بوصفه بنية المعلومات data التى يمكن عن طريقها أن تمثّل المواقف الاعتيادية ، من مثل الوجود فى غرفة ، أو الذهاب إلى حفلة عيد ميلاد . . . إلخ . فالإطار هنا يحتوى على معلومات عن طريقة استخدامه ، ويقرر التوقعات فى موقف بعينه ، وما يمكن أن يحدث عندما لا تتحقق هذه التوقعات . وقد تبنى شانك Schank وأبيلسون Abelson (١٩٧٧) هذه الأفكار ؛ حتى أن تحليلها قد أسهم على نحو حاسم فى قبول أصحاب علم النفس المعرفى لفكرة احتواء الأطر بشكل عام على « معرفة » ذات خصائص مشتركة من أنماط بعينها للأشياء ، والأحداث ، والمواقف[٤] .

٢ - ١ - ١

وقد طرحت على بساط البحث أطروحات مناظرة لتلك السابقة فى تناول النصوص تناولا تجريبيا . ومن المعتقد هنا أن الأطر تستخدم كذلك فى فهم النصوص . وقد سلّم الباحثون بعدد من العمليات التى يعتقد أنها مكونة لفهم النص ، ولكن هذه العمليات لم توصف حتى الآن إلا بشكل هو غاية فى عموميته . إن هذه العمليات تتضمن تكاملاً بين ما يقرره النص تقريراً واضحاً أو تقريراً ضمنياً ؛ وعدم الالتباس (أندرسون ١٩٧٧ : ٧) ؛ والأحكام التى تخص بعض الصفحات فى نص ما بالأهمية أو بعدم الأهمية (أندرسون ١٩٧٧ - ١١) ؛ والإجابة عن الأسئلة التى تطرحها الأفعال actions الموصوفة فى نص ما . (باور وآخرون ١٩٧٩ : ١٨٧) ، إلخ[٥] . وقد اقترح باحثون آخرون (على سبيل المثال كينتش Kintsch١٩٧٧ : ٣٧٩ هـ .) أن « نظم المعرفة » (الأطر) هى التى تقرر ما يتم تذكره من نص ما ، وكيف يلخّص هذا النص ، وأى نظام للتتابع ينسب إلى الأجزاء النصية .

٢ - ٢

لقد اعتاد الباحثون اتخاذ موقف نقدى تجاه النتائج التى يحصلون عليها فى حقل دراسات الأطر . ولكن ثمة أسئلة لم تتم الإجابة عنها حتى الآن ، هى : كيف تُنشَّط الأطر ؟ وكيف تُكتسب ؟ وإلى أى مدى تجسد « معرفة » تفصيلية ؟ إلخ[٦] . ولهذه الأسباب ليس من الواضح ماذا يعنى أن « نفهم » نصاً ؟ وأن نعطى « تفسيراً صحيحاً » له عن طريق استخدام فكرة الإطار . وأما كون هذه الأفكار أفكاراً ذات طبيعة إشكالية حقاً فأمر يمكن أن توضحه الحقيقة التالية : إن مجرد اقتناع الأشخاص ، الذين تدرس استجاباتهم تجريبياً ، بأنهم يفهمون خطابا أدبياً ما فهماً صحيحاً ، هو أمر يسلم به بعض الباحثين بوصفه معياراً من المعايير التى يعول عليها فى قياس مدى فهم النص[٧] .

٢ - ٣

ويتصل نقص الوضوح فى الأفكار السابقة بالغموض الذى يحيط بأنماط « المعرفة » التى يعتقد القراء أنهم يستخدمونها . ذلك بأن عملية الفهم ينظر إليها على وجه العموم بوصفها إدماجا لمعلومات جديدة ، يوصلها النص ، فى « المعرفة » التى يمتلكها القارىء من قبل . وبطبيعة الحال ، تتأسس جدة المعلومات بالنسبة إلى القارىء بشكل نسبى على هيكل « المعرفة » المستوعبة لديه . ولهذا فإن كل محاولة لتوضيح ما يعنيه فهم نص ما تعتمد على الثقة فى قدرتنا على فهم طبيعة « المعرفة » التى يستخدمها القراء . وهنا ينبغى على المرء أن يلتفت إلى العوامل الاجتماعية ، أو - على نحو أكثر تخصيصاً - إلى العوامل الموجهة من قبل المؤسسات الاجتماعية التى لا تقرر طبيعة هذه « المعرفة » فحسب ، بل تقرر كذلك طريقة تطبيقها . ومن هذا الوجه يمكن لدراسة مفاهيم الأدب أن تسهم إسهاماً أصيلاً وقيّماً فيما يقوم به أصحاب علم النفس المعرفى من عمل .

٢ - ٤

وفى المناقشات القليلة التى كرسها علماء النفس لهذه المسألة ، استخدم مصطلح « معرفة » بمعان مختلفة ؛ فأحياناً كان يستخدم بوصفه مصطلحاً مرادفاً لمصطلح « المعلومات » (برانسفورد ومكريل ١٩٧٤ : ١٩٧) . ولتعقيد المسألة إلى حد أبعد من هذا ، افترضت أنماط كثيرة من « المعرفة » ، من مثل معرفة اللغة ، ومعرفة المعنى ، والمعرفة غير اللغوية ، والعلاقات الضمنية للمعرفة[٨] ، والمعرفة المدركة إدراكاً حسياً ، والمعرفة الدلالية ، وعلاقات المعرفة غير ذات المعنى[٩] . ولكن طبيعة هذه الأنماط لـ « المعرفة » غير واضحة .

٢ - ٤ - ١

إن برانسفورد ومكريل (١٩٧٤) وفرانكس Franks (١٩٧٤) يحاولون أن يحددوا مستوى للـ« معرفة » ، يكون فى رأيهم ، جوهرياً من حيث إنه يمكّن المتحدثين بلغة ما من أن يفهموا جملاً ونصوصاً فى هذه اللغة . وطبقاً لهؤلاء المؤلفين فإن هذه « المعرفة الجوهرية » تختلف عن « المعرفة » اللغوية . إن التعبيرات المنطوقة verbal تشير إلى أشياء موجودة فى واقع (فوق اللغوى) . و« معرفة » هذه الأشياء وعلاقاتها بعضها ببعض أمر لا غنى عنه من أجل تطبيق المعرفة اللغوية بطريقة تمكن من فهم الجمل والنصوص . والمعرفة غير اللغوية تتلاءم وحجم الموجودات المتعينة فى الواقع ، والعوامل التى تسبب تغييرات فى المواقف ، إلخ (برانسفورد ومكريل ١٩٧٤ : ٢٠١) . ويؤدى تطبيق هذه « المعرفة » على التعبيرات المنطوقة إلى ظهور تحديدات للمعنى تُنسب - من ثم - إلى هذه التعبيرات . (برانسفورد ومكريل ١٩٧٤ : ٢٠١) . ويلاحظ أن هذين المؤلفين يأخذان « معرفة » المعنى فى حسبانهما بوصفها معرفة متميزة عن المعرفة اللغوية (١٩٧٤ : ٢٠١) .

٢ - ٥

وطبقاً لفرانكس (١٩٧٤ : ٢٤٩) . فإن « المعرفة المدركة إدراكاً حسياً بشكل ضمنى » هى التى تشكل المعرفة (غير اللغوية) الأساسية ، المستخدمة فى فهم اللغة . كذلك فإن معنى جملة ما لا يؤدَّى من خلال رموزها اللغوية وما بين هذه الرموز من علاقات ؛ فالرموز تُنشِّط المعرفة المدركة حسياً ؛ أما العلاقات بينها فتحدد كيف ينبغى أن تُنشَّط المعانى التى تنتجها المعرفة الحسية .

٢ - ٦

ليست هذه المحاولات للتمييز بين الأنماط المختلفة من المعرفة بمقنعة ؛ فأولاً ، ترد الأشياء الكثيرة التى نستطيع أن نعرفها - ترد بوصفها معايير للتفريق بين أنماط المعرفة . وهذا يسقط من الحسبان إمكانية القيام بتمييز واضح وضوحاً كافياً بين المعرفة اللغوية والمعرفة غير اللغوية . أما أن نلمح - كما يفعل المؤلفون السابقون - إلى أن ما نعرفه عن كلمة « كرسى » يختلف اختلافاً جوهرياً عما نعرفه عن الشيء المسمى « كرسياً » ، فهذا مجرد تسليم ضمنى بالمسألة . وثانياً ، فإن هؤلاء المؤلفين لا يناقشون الأسباب التى تجعلنا ننظر إلى أنماط « المعرفة » التى يسلمون بوجودها على هذا النحو . وأياً كان من يقدِّم وجهات نظر أولئك المؤلفين بوصفها جزءاً أساسياً من المعرفة ، فهو يزعم فيما يتصل بذلك أن هذه الآراء ذات أساس جيد ، وأن إمكانية الدفاع عنها أمر يمكن تقريره على نحو واضح . وتمثل فكرة « المعرفة الضمنية » فيما يتصل بهذه النقطة ، تعارضاً بين المصطلحات ، كما يُعد التمييز بين المعرفة غير اللغوية والمعرفة اللغوية أمراً غير ذى صلة بالموضوع . إن هؤلاء المؤلفين يعتقدون بصورة واضحة أن المزاعم التى يتمكنون من ربطها بفكرة المعرفة إنما هى مزاعم بديهية . وهم لا يحولون دون الإجراءات التى يمكن أن تفرض قبول مزاعمهم ، وبذلك يسقطون من حسبانهم جانبا جوهريا من المعرفة (انظر زوبِّة Suppe ١٩٧٤ : ٧٢٥) .

٢ - ٧

وما يجعل من دراسة مورتُن Morton الأخيرة استثناءً فى هذا الصدد ، ويعطيها ما تستحقه من قيمة كبيرة ، هو أنه يتناول فى دراسته المشكلات المذكورة سابقا باهتمام أكبر من ذى قبل . ومورتن يزعم أن يحلل وجهات النظر العادية حول القضايا النفسية (الدوافع ، النوايا) من خلال استخدام مصطلحات الأطر **Schemas** . وعلى الرغم من أن فكرة الأطر تتوازى توازيا خفيفا مع النظريات ، فإنها تختلف عنها اختلافا أساسيا . إن كلا من الأطر والنظريات يتضمن مزاعم قوية ، توحى بأنها صحيحة ؛ وهذه المزاعم هى ضروب من الحدس عن أفضل شرح ممكن للظواهر قيد البحث (مورتن ١٩٨٠ : ٤) . وأما الفرق الجوهرى بين إطار ما ونظرية ما فهو أن النظرية تشير بطريقة دقيقة إلى أشياء فى العالم ، فى حين أن الأطر تبدو فى هذه النقطة غير واضحة . فمثلا تبين الشروح القائمة على أساس فكرة الإطار عن تضارب قوى مع وجهات نظر هيمبل **Hempel** عن الشرح العلمى : فبدلا من القوانين المفسرة ترد « المبادىء » ، وتظل دائما إمكانية تطبيق هذه المبادىء على الظاهرة المبحوثة أمرا غير مؤكد ، أو أمرا جزئيا على أفضل تقدير . وهذه الشروح العادية (للظواهر والقضايا النفسية) لا يمكن ، فى رأى مورتن كذلك ، أن تحلل بوصفها أمثلة على التفكير العلمى . وها هنا يشير المؤلف إلى كتاب « الشرح والفهم » لمؤلفه فون رايت **Von Wright** ، الذى كان يحاول أن يطور شكلا من أشكال الشرح الغائى . الذى ينبغى أن يكون صحيحا بشكل منطقى ، ومتعلقا بالعلوم الإنسانية بخاصة ، ولكنه متميز بشكل جوهرى عن الشروح الطارئة التى تقدمها لنا العلوم الطبيعية .

٢ - ٧ - ١

يعتقد مورتن أننا نفهم ، فى الحياة اليومية ، الأفعال التى تقع أمامنا بمساعدة فكرة الأطر . ولكن مثل هذا الفهم يظل فيها جزئيا وغامضا ، وبخاصة فى وجود تلك الفروق بين النظريات والأطر . ومع ذلك ، فإن مورتن ينكر أن يصبح استخدام فكرة الأطر بشكل خالص أمرا ذاتيا وجزافيا ؛ لأن الأفعال التى تقع فى الحياة اليومية تُشْرح دائما من خلال مصطلحات الرغبات ، والنوايا ، والاعتقادات . كذلك ، فإن الاستخدام اليومى العادى لهذه المفاهيم النفسية يسير وفقا لقواعد بعينها .

٢ - ٨

من المفترض بشكل عام أن الرغبات مطواعة أو مرنة ؛ فعندما تحل رغبة ما محل أخرى ، تبقى الأولى حية ، منتظرة الفرصة لمعاودة الظهور (مورتن ١٩٨٠ : ١٣٥) . ولذلك لا ترتبط رغبة ما بشيء واحد بعينه ارتباطا أبديا ، بل تظل مرتبطة بمجموعة من الأشياء والأهداف . وهذا التصور يشرح لنا لماذا يمكننا أن نرضى رغباتنا بالاستعاضة عنها ؛ حيث يمكن أن يؤدى إرضاء رغبة ما إلى الإشباع المقصود إليه من خلال إرضاء رغبة أخرى . وهكذا تشكل الرغبات متوالية continuum تبادلية على هذا النحو .

٢ - ٨ - ١

إن فهم فعل ما يتضمن دائما فهم صورة أدائه العقلية . وكما يقول مورتن (١٩٨٠ : ٥٩ هـ .) فإن العملية تكون على النحو التالى : يُستدعى وصف الفعل المطروح بحثه من الذاكرة ؛ وبعد ذلك يتخيل المرء كيف ينبغى أن يحقق هذا الفعل . وعلى النقيض مما يوحى به مصطلح « وصف » ، فإن ما يستدعى من الذاكرة ليس صورة لفظية ، بل مهارات تأخذ شكل التعليمات التى تبين كيفية ارتباط

الاستعادة الحسية بالتحكم فى العضلات (١٩٨٠ : ٥٩) .

٢ - ٨ - ٢

وأما التدليل بشكل صحيح على أن للشخص اعتقادات ، فأمر يحتاج إلى تحقق ثلاثة شروط : فينبغى أولا أن تكون هذه الاعتقادات متصلة بأشياء موجودة فى الواقع ؛ ويلزم ثانيا أن يعبر عنها بصورة تعطيها صفة جازمة ؛ وأخيرا ينبغى أن تكون قائمة على أساس (« موضوعى ») . ودائما ما تتحقق هذه الشروط ولكن على نحو جزئى .

٢ - ٩

وتعد دراسة مورتن التى نحن بصددها بمثابة استثناء من حيث إنها تعطى قيمة مركزية للقضايا المتصلة بطبيعة « المعرفة » التى يستخدمها الناس فى المواقف العادية . وعلى الرغم من ذلك ، فإن ما يركز عليه مورتن يطرح مشكلات جد خطيرة .

فهو أولا لا يفرق ، فى تحليلاته بين الخطاب المدرك بالحواس object - discourse وما وراء الخطاب meta - discourse ؛ وثانيا ، تستند أطروحاته دائما على مغالطة منطقية ، وتقود إلى تعارضات . وعلى نحو ما أوضحنا من قبل ، فإن أطروحة مورتن المركزية هى أن المظاهر النفسية للحياة اليومية يمكن أن تُنْسَبَ إلى فكرة الأطر ، وأن تُشْرَحَ من خلالها . والخاصية المميزة لاستخدام فكرة الأطر هى أنه يبقى هناك دائما استقلال يؤبه له بين معنى المصطلحات النفسية وتطبيقها من جهة ، وتعريفاتها من جهة أخرى . وعلى الرغم من هذا ، يلجأ مورتن إلى هذه المصطلحات وتعريفاتها فى تحليله علاقة المظاهر النفسية وشرحها بفكرة الأطر .

٢ - ١٠

لقد رأينا كيف أن مورتن يولى فكرة مرونة الرغبات وطواعيتها اهتماما كبيرا ، من حيث إنها تأخذ أشكالا متنوعة . فعندما تتعارض رغبة مع رغبة أخرى ، سوف تكبت إحداهما بدون أن تختفى اختفاء كليا برغم ذلك . إن وجهة نظر مورتن تلك (١٩٨٠ : ١٤١) ، التى مؤداها أنه يمكن إشباع الرغبة بطرق مختلفة ، وجداله الذى فحواه أن سلسلة الرغبات تشكل متوالية تبادلية ، لا يثبتان من خلال الدليل التجريبى ؛ لأنهما يعتمدان فى وجودهما على مجرد تعريف مورتن لمصطلح « الرغبة » . وليست هناك أية إشارات إلى الطريقة التى يمكن من خلالها تعريف الرغبات مع ذلك .

٢ - ١١

ويذهب مورتن كما ذكرنا إلى أن فهم فعل ما يتضمن فهم الصورة العقلية لأداء ذلك الفعل . والمؤلف يفترض هنا أن هذه العملية ينتج فيها وصف للفعل المطروح للبحث . وهذا الوصف ، برغم ذلك ، لا يتمثل فى صورة لفظية ؛ وذلك لأن المرء ، كما يقول مورتن نادراً ما يستطيع أن يصف - لفظيا - الملامح الجوهرية (لفعل بعينه) (١٩٨٠ : ٥٩) . ويستخلص مورتن من حقيقة أن معظم الناس غير قادرين على وصف فعل متعمَّد - يستخلص ذلك الاستنتاج الخاطىء الذى مؤداه أن ثمة شيئا موجودا بما هو « وصف غير لفظى » . إن الادعاء بأن الصورة العقلية لأداء الفعل تتضمن مهارات تكون مخزونة بوصفها تعليمات حسية حركية Senso - motoric ، لا يتأيد من خلال الدليل التجريبى ؛ فهذا لا يعدو أن يكون نتيجة مترتبة على الزعم بأن المعلومات المتوافرة عن الأفعال المتاحة فى الذاكرة يمكن أن تصاغ لفظيا بشكل واضح .

٢ - ١٢

وتنطبق هذه الملاحظات نفسها على معايير مورتن فى إمكانية الدفاع عما يؤكده من أن الناس يضمرون فى أنفسهم اعتقادات بعينها . والمعيار المركزى هنا هو أن هذه الاعتقادات لابد أن تتصل بالأشياء الموجودة فى العالم الحقيقى . وهذا يعنى أن الاعتقادات المعنية ينبغى أن يفصح عنها فى صورة لفظية (١٩٨٠ : ٩٣ هـ .) . ولما كان مورتن لايفرق بين مستويَىْ التحليل : الفيزيقى object - level والميتافيزيقى meta - level ، فإنه - بذلك - لا يكون فى وضع يمكنه من تحديد ما إذا كان ينبغى على المحلل ، وكذلك على الشخص المنسوب إليه الاعتقادات ، أن يكونوا قادرين على صياغة هذه الاعتقادات فى صورة لفظية واضحة . ذلك لأن مورتن لا يأخذ فى حسبانه أن اعتقادات الشخص لها صلة بالأشياء الموجودة فى العالم . وهو بهذا يشير إلى حقيقة أننا ما يزال من حقنا أن نستنتج أن الاعتقادات تكون مضمرة فى نفس الشخص ، وذلك إذا كانت العبارات التى ينطق بها هذا الشخص تكشف عن « صيغ نحوية مألوفة » . إن مورتن لا يقول لنا ما هذه الصيغ . وعلى الرغم من ذلك ، فإنه حتى لو سلّم المرء بأن ثمة صيغا نحوية يعبر الناس من خلالها بصورة متكررة عن اعتقاداتهم ، فإن وجود مثل هذه الصيغ لا يمكن أن يرسى لنا أساسا لأن نزعم بناء عليه أن الاعتقادات مضمرة حقا فى أنفسهم . ومثل هذا الاستنتاج لا يكون مبررا إلا إذا أوضح المرء الظروف الخاصة التى يمكن أن تعبر فيها صيغ نحوية بعينها عن الاعتقادات . وفى المرحلة الراهنة من البحث فى هذا الموضوع ، يكاد يكون من المحال أن نقوم بأى حدس معقول عن العلاقة الرابطة بين الصيغ النحوية والاعتقادات . ومورتن نفسه يقرر فى مقام آخر (١٩٨٠ : ٨٤) أنه فى حين نستطيع أن نعرف بصورة تقريبية عن أى شىء يتحدث شخص ما ، فمن الممكن أن نظل - برغم ذلك - غير متأكدين مما يتعلق به كلامه ، بحيث يظل الأمر غير واضح فيما إذا كان هناك اعتقاد ما وراء كلامه أم لا . وها هنا يفترض مورتن أن جملة ما يمكن أن تشير إلى شىء ما (وليكن بطريقة كلية) ، ولكنها تخفق فى أن توصل اعتقاداً . وهذا الافتراض يتعارض مع وجهة نظر مورتن المقررة من قبل ؛ بمعنى أنه إذا كان تعبير ما مشيرا ، فهو بالتحديد يمكن أن يكون موصلا لاعتقاد ما .

٣ - علاقة العوامل الموجهة بـ« المعرفة » الخاصة بالنصوص الأدبية

٣ - ١

فى القسم السابق ، الأطر و« المعرفة » ، حاولت أن أبين أن فكرة « المعرفة » تحتاج ، لكونها فكرة مركزية فى مجال بحث فكرة الأطر - تحتاج إلى إيضاح . إن الصعوبات التى ناقشناها حتى الآن تنبع من حقيقة أن الباحثين لايكادون يكونون على وعى بالطبيعة ذات الصفة الموجهة من المجتمع بما هو مؤسسة لما يؤخذ ، فى حقل ما من حقول البحث ، بوصفه « معرفة » . إن أى مؤسسة تطبق دائما معايير (ضمنية) ، يتم من خلالها وضع الأشخاص الذين يرغبون فى توظيف قدراتهم فى داخل تلك المؤسسة ، فى مراتب متدرجة طبقا لهذه القدرات .

أما ماينظر إليه بوصفه« معرفة » فهو إلى حد كبير شيء يتم تعلمه وتقويمه بشكل ضمنى فى داخل المؤسسة . وقد بين كون Kuhn (١٩٨٠ : ff١٨٨) صحة هذا الأمر فيما يتصل بالطلاب المدربين على القيام بأبحاث علمية ، كما يقدم بوردو وبازِرن (١٩٧٠ : ١٠٤ ، ١٠٩) تحليلا مشابها للتعليم الفنى .

٣ - ٢

إن دراستنا مفاهيم الأدب يمكن أن توسع من درجة تبصرنا ، إلى حد كبير ، بما تعده مجتمعات بعينها ، « معرفة » . وكما قيل من قبل ، تُمنح القدرة على ملاحظة الشفرات الشعائرية فى الكلام عن الأدب قيمة عالية فى مجتمعنا . ذلك أن المدى الذى يذهب إليه شخص ما فى استجابته لهذه الشفرات هو بمثابة عامل مهم فى وصفنا لذلك الشخص بأنه واسع الاطلاع .

٣ - ٢ - ١

ولكن ما هذه الأعراف الاجتماعية الخاصة بـ« المعرفة » فى الأدب ؟ إن الاستراتيجيات التى يحاول دارسو الأدب من خلالها أن يبرروا أحكامهم assertions تزودنا ــ على نحو ما يذهب فيردا سدونك (١٩٨١ا ، ١٩٨١ب) ــ بإشارات يمكن الوثوق بها عما يقصده هؤلاء الدارسون بـ« المعرفة الأدبية » . إن الاستراتيجيات المثارة هنا تجسد أفكارا مناسبة للطريقة التى تكتسب بها « المعرفة »، وللأسس التى يمكن بمقتضاها أن ننظر إلى أحكام دارسى الأدب بوصفها أحكاما يمكن الدفاع عنها . ويرتبط ما قام به ريتشاردز من عمل (١٩٦٧ ، ١٩٧٠ أ ، ١٩٧٠ ب ، ١٩٧٣) ارتباطا خاصا بالموضوع المثار هنا . ويعد ريتشاردز واحدا من قلائل حاولوا أن يقدموا تحليلا مفصلا لعملية فهم النصوص الأدبية . وعلاوة على هذا ، فإن تعلم الأدب فى المدارس الثانوية ، على نحو ما أوضحه كوك Kok وفان ميتران v. Meeteren (١٩٨٠) ، تعليم مؤسس على أفكار مماثلة لتلك التى يعتنقها ريتشاردز .

٣ - ٣

يرى ريتشاردز (١٩٧٣ : ١٨٠) أن القارىء يسأل دائما عما يعنيه نص ما . ويذهب ريتشاردز إلى أن كل نص يحتوى على أربعة أنواع من المعنى (meaning) : المعنى (المفهوم)sense ، أى حالة الأمور المتحدَّث عنها ؛ الشعور feeling ؛ أى العواطف التى يخبُرها المؤلف بالنظر إلى هذه الحالة ؛ وروح الأسلوب tone ؛ أى موقف المؤلف تجاه العامة من الناس ؛ والقصدintention ، أى الأثر الذى يقصد المؤلف أن يحققه فى نفوس قرائه . ويمكن ، وفقا لفكرة ريتشاردز ، أن تتميز أنماط الخطاب المختلفة بعضها عن بعض من خلال نمط المعنى المسيطر على كل منها . وهكذا يسود ، فى الخطاب العلمى ، نمط المعنى « المفهوم » sense ؛ وفى الشعر ، حيث لا تكتسب الأحكام التقريرية قيمة واقعية ، بل تقف عند حد كونها وسائل للتعبير عن العواطف والمواقف ، يندمج المعنى « المفهوم » والشعور معا . ولكن كيف يمكن لجوانب المعنى تلك أن يتميز بعضها عن البعض الآخر ؟ يقترح ريتشاردز فى هذا الصدد (١٩٧٣ : ١٢٩) أن التحقق من هوية المعنى « المفهوم » أمر بسيط وواضح . وعلى النقيض من المعنى « المفهوم » فإن « الشعور » نادرا ما يمكن وصفه (١٩٧٣ : ٢٢٠) . ولهذا ، فإنه يتعين على المرء أن يلجأ إلى الاستعارة ، التى تتطلب ، برغم إمكانية تعلمها بسهولة ، مهارة وموهبة عظيمتين (١٩٧٣ : ٢٢٠) . غير أن التحقق من هوية المعنى « المفهوم » ليس على الإطلاق أمرا سهلا ، على النقيض مما يريدنا ريتشاردز أن نعتقد . وريتشاردز لا يورد معايير يمكن على أساسها القيام بهذا التحقق ؛ بل إنه قرر مرارا وتكرارا أن المعنى « المفهوم » لقصيدة ما يمكن أن يكون « غير منطقى» أو غامضا (١٩٧٣ : ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٣) . وفى مقام آخر ، يبدو ريتشاردز كأنه يتراجع عن حكمه السابق بأن الشعور (فى خبرة المؤلف ، أو القارىء ، أو كليهما ؟) يمكن أن يعبر عنه تعبيرا لفظيا . وعلى العموم ، فهو يقول إنه ليس أمراً مرغوباً فيه أن يحدث انعكاس على « الشعور » ، أو « روح الأسلوب » ، أو « القصد » ؛ فأنماط المعنى هذه ينبغى أن تُستَقبَل « كل بحسب طبيعته الخاصة به والمباشرة » . إن الانعكاس الواضح أمر ضرورى فحسب « عندما تنشأ صعوبة ما » (١٩٧٣ : ٣٢٩) . وبطبيعة الحال ، فإن مثل هذه « الصعوبة » تتعلق بالتحقق من هوية « الشعور » . وهكذا فإن التعبير اللفظى يتوقع فحسب عندما يؤدى تأسيس الشعور إلى وجود حالاَت ذات طبيعة إشكالية ؛ وسوف تسقط مثل هذه الحالات من الحسبان بشكل دائم احتمال نجاح تقرير الشعور فى صورة لفظية .

٣ - ٤

إن ريتشاردز يفترض أن القارىء قادر على تقرير أنواع المعنى المكونة للنص ، وذلك على أساس الخبرات المكتسبة فى أثناء عملية القراءة . ذلك بأنه من المفترض أن كل نمط للمعنى فى النص ينتج خبرة خاصة به . وهذا الافتراض يناظر منح القارىء سلطة كى يدلى بأحكام عما يمكن أن يكون قد شعر به أو فكر فيه فى خلال عملية القراءة ، ليكون ذلك بمثابة دليل على وجود نمط ما للمعنى فى النص . ومن الاعتقادات الشائعة بين دارسى الأدب أن الإحساسات المزعوم إنتاجها من خلال نص ما ، تبصرنا بخصائص ذلك النص . ومن المعتقد غالبا أن هذه الإحساسات ــ فيما يرى ريتشاردز ــ مؤثرة بطبيعتها . ومؤدى هذا أنها إحساسات عامة ، ولا يمكن تجنبها ، كما لايمكن التعبير عنها فى صورة لفظية .

٣ - ٥

إن إعادة بناء ما يعنيه النقاد والقراء بمقولة « فهم النص » لا يأخذ دلالته الكاملة إلا إذا تضمن تحليلا للوظيفة التى تؤديها أفكار هؤلاء النقاد والقراء عن هذا الموضوع فى المؤسسات الأدبية . ويشير فيردا سدونك (١٩٨١أ) إلى تجربة ابتكرت خصيصا لكى تلقى الضوء على هذا الموضوع . وكانت الفرضية المختبرة ها هنا هى أن ردود أفعال مدرسى الأدب للأحكام المتعلقة بخصائص النصوص الأدبية وعملية القراءة هى ردود أفعال مقررة من قبل المجتمع بوصفه مؤسسة .

٣ - ٥ - ١

تنص الكتب المدرسية الحالية على أن هدف تعليم الأدب فى المدارس هو أن يتعلم التلاميذ أن يقرأوا قراءة جيدة ،وأن يستمتعوا بالأدب . هذا فى حين ينصرف قليل من الاهتمام إلى الطريقة التى تتحدد بها خصائص النصوص . إن « النظرية » هنا لا تعد شيئا ذا أهمية إلا إذا قامت بدور « توسطى » مع نصوص « عينية » ؛ بمعنى أنها تسهل الاتصال بين القارىء والنص . ولكن إذا حدث أن ظفرت « النظرية » بأهمية أكبر من تلك ، فسوف ينظر إليها بوصفها شيئا ضارا

بمتعة القراءة. (انظر جريفيون Greffioen ودامسما Damsma ١٩٧٨ : ٣٠٨).

٣ - ٥ - ٢

وتحمل هذه الأفكار صورة قريبة من تلك التى يدافع عنها ريتشاردز ؛ وذلك من حيث إنها تنسب أهمية كبرى للإحساسات المؤثرة التى ينبغى أن تنتجها النصوص الأدبية فى داخل القراء. ونتيجة لهذا، فإن مكانة مصطلحى «النظرية» و«الفكرة» عند ريتشاردز ــ تظل غامضة. وبطبيعة الحال، فمن المعتقد أن تعلم طائفة يسيرة من عمليات وصف الخصائص النصية هو أمر لا غنى عنه لكى يصوغ المرء استجابته لنص ما فى صورة لفظية بشكل صحيح ؛ ولكن ــ من الناحية الأخرى ــ ينظر إلى حالة الاضطرار إلى اللجوء إلى هذه العمليات الوصفية على أنه تهديد للخاصية «الفورية» التلقائية، والعاطفية التى ينبغى أن تتوافر فى عملية القراءة. وهكذا، فإن مدرسى الأدب يجدون أنفسهم فى موقف مختلف اختلافا جذريا عن ذلك الذى عاشوه فى أثناء تلقيهم لتدريبهم الأكاديمى. لقد كان هؤلاء المدرسون يواجهون بعدد كبير من التعريفات أو العمليات الوصفية لخصائص النصوص الأدبية ؛ وذلك لأن مناهجهم الدراسية تتراوح بين أن تكون مكيفة وفقا للحقائق التاريخية بشكل أساسى، وأن يكون التركيز فيها على التطورات الحديثة فى النظرية الأدبية. وفى كلتا الحالتين، يكتسب الطلاب مجموعة واسعة ومتنوعة من تعريفات الخصائص التى يعتقد أنها ينبغى أن تتوافر فى النصوص الأدبية. كذلك فإن مقررات الدراسة الأكاديمية قد تهتم بعض الاهتمام، وقد لا تهتم مطلقا، بطبيعة عملية القراءة وأهدافها، على الرغم من أن مفاهيم هذه المسألة تكمن فى أساس كل حديث عن الأدب (انظر فيردا سدونك ١٩٨١ ب).

٣ - ٦

إن وجهات النظر السابقة تقود إلى افتراض أنه ينبغى على المدرس، لكى يؤدى وظيفته بشكل صحيح فى داخل مؤسسة تعليم الأدب ــ ينبغى عليه أن يعدل فيما قد تعلمه فى أثناء تدريبه الأكاديمى ؛ ذلك بأن المهارات الخاصة بتعرف عمليات وصف الخصائص النصية ومعالجتها ليست ذات صلة كبيرة بما يحدث فى داخل قاعة الدرس. وإذن ينبغى على المرء أن يستيقظ (من هذه الغفوة) ويلتزم بوجهات النظر حول عملية القراءة التى تتبناها مؤسسة تعليم الأدب. ولقد اختبرت فى التجربة التالية فرضية أن مدرسى الأدب يطورون مفهوما بعينه عن عملية القراءة، وأنه ليس لديهم وعى حقيقى بعمليات وصف الخصائص النصية.

٣ - ٦ - ١

فى هذه التجربة، طلب من ثلاثة وأربعين فردا يمثلون عينة واحدة، وكلهم مدرسون للغة الفرنسية وآدابها فى المدارس الثانوية - طلب منهم رأيهم بالموافقة أو بعدم الموافقة أو بالامتناع عن الإجابة، وذلك بخصوص عدد من العبارات التقريرية statements التى تدور حول خصائص النصوص الأدبية وعملية القراءة. وقد أخذت المجموعة الأولى من الأحكام من كتاب «نظرية الأدب» لويليك ووارين ؛ فهذا الكتاب يحتوى على توليفة synthesis من الأشكال الرئيسية للبحث الأدبى ؛ وهى أشكال لقيت ترحيبا واسعا بين القراء والدارسين فى القرن العشرين. وهكذا كان ثمة فرصة كافية لأن تكون وجهات النظر المشروحة على يد ويليك ووارين مناظرة لتلك التى ثقفها واعتنقها أفراد العينة فى تجربتنا الحالية.

٣ - ٦ - ٢

وكانت الأحكام التى تدور حول عملية القراءة فى هذه التجربة صياغة لوجهات النظر التى أذاعها بين طلاب الأدب كل من ريتشاردز ومؤلفى الكتب المدرسية. وتركز وجهات النظر هذه، كما قررنا من قبل، على الهدف التأثرى للقراءة، والأهمية النسبية للأفكار «النظرية»، والدور الجوهرى للعوامل الذاتية، من مثل الاهتمام الشخصى والنضج، فى فهم النصوص الأدبية. وقد بين التحليل الإحصائى لإجابات أفراد العينة أن هؤلاء الأفراد لم يكونوا بقادرين على إنتاج رد فعل متجانس للأحكام التى صيغت عن النصوص الأدبية. لقد كانت إجاباتهم من نمط لم يختلف بشكل له دلالته عن نمط الإجابة الذى كان من الممكن الحصول عليه فى حالة ما إذا كانت الموافقة، أو عدم الموافقة، أو الامتناع عن الإجابة، قد تقررت بمحض الصدفة. ومع ذلك، فقد كانت ردود الأفعال للأحكام الخاصة بعملية القراءة منتظمة انتظاما قويا.

٣ - ٧

أما فيما يتصل بإعادة بناء المفاهيم الخاصة بفهم النص ومفاهيم «المعرفة» التى يستخدمها القراء ويكتسبونها، وهى فى الحالتين مفاهيم موجهة من قبل المجتمع بوصفه مؤسسة، فينبغى علينا أن نأخذ فى حسباننا أن هذه المفاهيم يمكن أن تكون ذات طابع أيديولوجى. وقد أوضح فيرداسدونك (١٩٨١ د) أن هذا هو الأمر بالنسبة لأفكار جريماس عن معنى النصوص الأدبية.

٣ - ٧ - ١

يؤمن جريماس بأن النص يتنامى إلى معناه الكلى بدءا من العناصر الدلالية المتواترة التى تنتهى إلى عدد محدود من شرائح classes المعنى. وهذه الشرائح (أو الطبقات) تسمى «نظائر» isotopies. وعلاوة على هذا، فإنه من المعتقد أن طبيعة هذه الطبقات وعددها هى التى تقرر مدى القدرة على فهم النص. ويأخذ كثير من دارسى الأدب وجهات نظر جريماس عن «النظير isotopy» بوصفها نظرية مثيرة للاهتمام، ومؤصلة تأصيلا جيداً فى علم الدلالة النصى. ويثير فيرداسدونك (١٩٨١ ا، د) جدالاً حول الترحيب الواسع الذى لقيته أفكار جريماس، وحول أن هذا الترحيب يعود جذريا إلى حقيقة أن هذه الأفكار قد تم بسطها من خلال استراتيجيات جدالية قد تم، من ثم، توجيهها توجيها اجتماعيا فى داخل النظرية الأدبية. وإننى لأعطى هذه الوسائل البلاغية صفة «الجدلى»، لأنها لا تأخذ فى حسابها قانون الوسط المرفوع The law of the excluded middle. إن جريماس يحاول كذلك، على نحو ما يحدث دائماً فى الدراسات الأدبية - يحاول أن يبرهن على آرائه بأن يذهب إلى أنها تثبت من خلال الخبرات المكتسبة فى أثناء عملية القراءة.

٣ - ٧ - ٢

ويبدو كلر Culler (١٩٧٥) فى تحليله لعلم الدلالة عند جريماس متحفظا تجاه هذه الدعوى. وعلى الرغم من أن كلر يرفض أن تكون نظرات جريماس ذات قيمة وصفية، فإنه يقر بأن فكرة «النظير»

isotopy توضح الأنشطة البنائية التى يؤديها القراء وهم ينسبون المعنى إلى النص .

٣ - ٨

من كل ما سبق من مناقشة نستطيع أن نقول إن محاولات تحديد « المعرفة » التى يستوعبها كل القراء فى تناول النصوص لا يمكن أن تكون ناجحة ؛ فما يؤخذ هنا بوصفه معرفة يعتمد بشكل جوهرى على عوامل اجتماعية ، وبشكل أكثر تحديدا على مؤسسات يتمى المرء أن يعمل فى داخلها . إن هذه المؤسسات هى الهيئات المنظمة إلتى تقرر ما ينبغى أن يطرح من أسئلة تتصل بالنصوص ، وتحت أى ظروف تكون الأحكام على النصوص معبرة عن تبصر بها . إن دراسة مفاهيم الأدب يمكن أن تسهم فى تكوين وعينا بالطريقة التى تؤدى بها المؤسسات مهامها بوصفها هيئات منظمة : فالحديث عن الأدب ينبغى أن يحترم أعرافا صارمة حتى يمكن أن يؤخذ هو نفسه مأخذا جديًا . كذلك فإنه لا ينبغى للمرء الذى يتعرض لفحص مفاهيم الأدب أن يتبنى وجهة نظر نسبية . إن من المشروع ، بل من الضرورى ، أن نفحص فحصا نقدياً الافتراضات التى تستند إليها فكرة « المعرفة » التى تثبتها المؤسسات الأدبية بين القراء . وهذا الفحص النقدى يتطلب تحليلا منهجيا للجدال الدائر بين نقاد الأدب من جهة ، كما يتطلب ــ بالمثل ــ اختبارات تجريبية للمزاعم الخاصة بالوظيفة التى تقوم بها المفاهيم الموجهة اجتماعيا فى سلوك القراء من جهة أخرى . وفى حالة ما إذا كشفت مثل هذه الاختبارات عن تفاوت بين الوظائف المزعومة لهذه المفاهيم والوظائف الحقيقية لها ، فإننا سوف يكون لدينا حينئذ سلطة كافية لأن نحكم على الافتراضات المطروحة هنا بأنها مزاعم أيديولوجية .

٤ - عمليات التكيف فى الذاكرة

٤ - ١

لقد أمدنا البحث فى حقل علم النفس المعرفى بأدلة دامغة تجعلنا نستطيع أن نقرر أن تناول المادة المسموعة verbal أو المرئية تناولا تجريبيا لا يتضمن إعادة إخراج حقيقى للعناصر التى تحتوى عليها هذه المادة . فالقراء يرتكبون أخطاء بشكل منتظم : فنراهم يضيفون جملا جديدة إلى كم المادة التى يطلب منهم ــ بعد أن يستمعوا إليها ــ أن يتذكروها أو يعيدوا إخراجها . كذلك فإن تقدير القراء لما هو « مهم » فى النصوص يمكن أن يكون متأثرا تأثرا قويا بمعلوماتهم السابقة عن هذه النصوص . وهذه الاستنتاجات تماثل تلك التى تم التوصل إليها فى دراسة عمليات التكيف . وقد أقر سبيرو spiro فى مقالة حديثة له (١٩٨٠) ، متابعا فى ذلك بارتليتBartlett ــ أقر بأن التذكر ليس عملية إعادة إخراج الشىء المتذكر ، ولكنه عملية إعاد بناء له ؛ فمن المعلومات المختزنة فى الذاكرة تبرز استدلالات يتم عن طريقها إعادة بناء الخبرات السابقة . ذلك بأن الناس يكتسبون على الدوام معلومات جديدة يمكن أن تكون غير متطابقة مع ما هو موجود فى الذاكرة حقا . وإذن فثمة عملية تكيف يمكن أن تحدث فتعدل من المعلومات « القديمة » وتحولها إلى معلومات « جديدة » . وغالبا ما يتجاهل الناس هذه التعديلات ويعتقدون أنهم ما يزالون يستخدمون المعلومات التى حصلوها فى الماضى . وما قامت به إليزابيث لوفتوس Elizabeth Loftus (مثلا ١٩٧٥) ذو صلة هنا أيضا بما نحن بصدده ؛ فقد بينت هذه المؤلفة أن طريقة صياغة الأسئلة المتعلقة بالمادة المرئية التى قدمت إلى أفراد العينة كان لها تأثير على عملية تذكر هذه المادة . وما اعتقد أفراد العينة أنهم يتذكرونه كان يعتمد إلى حد كبير على الأسئلة التى وجهت إليهم . وقد تمَّ عرض فيلمين قصيرين عليهم ؛ أحدهما عن حادثة سيارة ؛ والآخر عن إحدى المظاهرات . ثم وجهت إليهم أسئلة تتضمن فروضا خاطئة ، بمعنى الإشارة مثلا إلى أشياء وأحداث لم تكن موجودة فى الفيلم ، كما وجهت إليهم أسئلة تتضمن اختلافات كمية عما عرض عليهم ، مثال (« هل كان قائد المتظاهرين الأربعة رجلا ؟» فى حين كان المتظاهرون اثنى عشر رجلا) . لقد كانت هذه الأسئلة ذات تأثير على أفراد العينة من حيث جعلتهم يعتقدون أنهم رأوا حقا ما تنطوى عليه تلك الفروض الخاطئة ، والأحكام المتصلة بالأشياء والأحداث وصدقوها .

٤ - ٢

إن مؤلفى الدارستين المشار إليهما من قبل (أى سبيرو ولوفتوس) ينجحان فى تأكيد فرضية أن التكيف يحدث بشكل منتظم . ولكنهما لا يوضحان على وجه الخصوص أيَّ العناصر فى المادة المرئية أو المسموعة تساعد على حدوث التكيف . فلقد افترض سبيرو أن عملية التكيف تنشأ عندما يكتسب الناس معلومات مغايرة للبنيات الإدراكية الموجودة لديهم . ولاختبار هذه الفرضية وضع سبيرو أمام أفراد العينة عددا من القصص القصيرة عن رجل وامرأة مرتبطين معا فى علاقة خطوبة . وفى إحدى هذه القصص لم يكن الرجل يريد على الإطلاق أن يرزق بأطفال ، فى حين أن المرأة كانت ترغب فى هذا . وبعد قراءة النص تمَّ إخبار أفراد العينة ، وذلك أحد شروط التجربة ، بأن الرجل والمرأة قد تزوجا . وأخذ سبيرو هذه المعلومة بوصفها معلومة مغايرة لما كان قد تم إخبار أفراد العينة به من عدم اتفاق الرجل والمرأة حول إنجاب أطفال . وعلى النقيض من ذلك ، اعتقد سبيرو أن مسألة « أن الرجل والمرأة قد فسخا الخطوبة حقا » مسألة متلائمة مع القصة . إن النقطة المهمة هنا هى أن القراء يحاولون دائما أن يحدوا من التناقض وعدم التجانس فى أثناء إدراكهم للأشياء . وهم ، فى سبيل تحقيق ذلك ، سوف يكونون عبارات تقريرية statementsخاصة بهم ، وسوف يزعمون (بشكل خاطىء) أن هذه العبارات قائمة فى النص ، أو يمكن أن يدلل عليها من خلال مواضع بعينها فى النص . وهذه العملية تمثل ما يسمى بـ « الخطأ المزيل للخلاف reconciling error »؛ وهو نتيجة نمطية لعملية إعادة البناء الخاصة بالتكيف فى الذاكرة .

٤ - ٢ - ١

إنه لمن الصعب أن نحدد المعانى التى يقصدها سبيرو فى استخدامه لمصطلحى « التناغم consistency » و « التنافر inconsistency » . ومن الواضح أننا لا يمكن أن نأخذ معنى هذين المصطلحين هنا على أنه « متسق (أو غير متسق) منطقيا ».ولهذا ، نجد أنفسنا أمام مشكلة حقيقية هى أنه ليس واضحا فى أحكام أفراد العينة أين يثبت التناغم أو التنافر المزعومان . ويقترح سبيرو (١٩٨٠ : ٨٦) أنه فى عملية إعادة البناء الخاصة بالتكيف ثمة ثلاثة مصادر للمعلومات يتداخل بعضها فى بعض عبر الزمان (وهى مثلا فى القصة المذكورة من قبل) : التفصيلات التى يتم تذكرها من القصة ؛ والمعلومات الإضافية عن موقف الرجل والمرأة فى مستقبل علاقتهما ؛ والمعلومات العامة عن العلاقات الشخصية . ومع ذلك ، فإن الحالة الراهنة للبحث فى حقل

الأطر تستبعد إمكانية تأصيل العلاقة بين « المعرفة » الأولية العامة والمادة اللفظية (القصة والمعلومات الإضافية عن الرجل والمرأة) تأصيلا واضحا يمكن التسليم به .

٤ - ٢ - ٢

إن لوفتوس لا تفحص ما إذا كانت هناك عناصر فى الأفلام قد قامت بدور خاص فى عملية التكيف . ذلك أن دراستها تذهب إلى أن الأسئلة التى قدمت إلى أفراد العينة تعدل دائما فى عملية تذكر المادة المرئية . وينبغى علينا ، مع ذلك ، لكى نقبل ما تذهب إليه ، أن نعرف الكثير عن العلاقة بين الأسئلة والعبارات التقريرية المقدمة إلى أفراد العينة ، وعن المادة المرئية التى كان عليهم أن يتذكروها .

٤ - ٣

وعلى الرغم من الملاحظات السابقة على البحث فى حقل التكيف ، فإن هذا البحث ذو أهمية كبيرة لدراسة مفاهيم الأدب . ولكن ، بطبيعة الحال ، يظل دور فكرة التكيف ومداها فى تطبيق فكرة مفاهيم الأدب ــ يظلان فى حاجة ملحة لأن يؤصلا تأصيلاً نظريا واضحا . ومهما يكن من أمر ، فإن الدراسات الأدبية الراهنة تمدنا بدلائل كثيرة تتيح لنا أن نستنتج أن عمليات للتكيف ، مثل تلك المدروسة على يد سبيرو ولوفتوس ، تقدم إلينا مادة صالحة للتطبيق فى مجال الأدب . وقد يكون لنا كل الحق فى أن نسأل إلى أى حد يربط القراء سلوكهم بالقواعد المفروضة عليهم من قبل المؤسسات الأدبية . كذلك ينبغى أن نأخذ فى حسباننا دائما ما إذا كان المطلوب من القراء هو أن يفصحوا شفاهيا عن ردود أفعالهم إزاء نص ما طبقاً للشفرات التى تمَّ بثها بينهم عن طريق مؤسسة أدبية بعينها . إن مفاهيم الأدب تمارس ، كما أشرنا من قبل ، تأثيرا عميقا على سلوك القراء القولى المتعلق بالنصوص . ومن المعتقد بشكل عام أن الأحكام التى تطلق على النصوص تكون مشتقة من الخبرات المكتسبة فى خلال عملية القراءة ، وأن ثمة علاقة قريبة بين تلك الأحكام وهذه الخبرات . أما طبيعة هذه الخبرات فتحددها المؤسسات الأدبية . ومع ذلك ، هل تنشأ هذه الخبرات المزعومة بشكل حقيقى ؟ إننا قد نشك فى هذا ؛ فالمؤسسة الأدبية تزعم دائما بشكل بدهى أن أنماطاً بعينها من الخبرة تدخل فى تكوين أنماط الصياغة الشفاهية التى تنظر إليها هذه المؤسسة بوصفها أنماطا مشروعة . ومع ذلك فإن هذا ليس إلا شكلا من أشكال التكيف الذى تبدو فيه الخبرات التى قد يعتقد القارىء أنه اكتسبها مماثلة لتلك التى تراها المؤسسة الأدبية خبرات صحيحة وضرورية . وتقودنا مقوله أن الأحكام التى تطلق على النصوص الأدبية تكون ــ أو ينبغى أن تكون إلى مدى بعيد ــ إعادة إخراج للخبرات المكتسبة فى أثناء عملية القراءة ــ تقودنا إلى أن نجسد بشكل مادى الملاحظات والأحاسيس التى يعتقد أنها ذات صلة بتدوين أحكام عن النصوص . وحتى الآن لم يتم التوصل إلى دلائل تجريبية (إمبريقية) ، سواء فيما يتصل بحدوث الخبرات المزعومة ، أو بمدى صلتها بالموضوع .

٤ - ٤

إننى لا أعتقد أن ما سبق من ملاحظات هو تشويه جسيم للمكانة التى تعزوها المؤسسات الأدبية إلى خبرة القارىء . ذلك أن فكرة أن الأحكام النقدية المشتقة من مفاهيم للأدب يمكن أن تطبق بشكل مطلق على النصوص الأدبية هى بمثابة فكرة تفترض شكلا من أشكال التكيف . وهنا يمكن أن تسهم دراسة مفاهيم الأدب فى تبصيرنا بالعناصر النصية التى تتعلق بالتكيف وخاصيته المميزة « الخطأ المزيل للخلاف » .

٤ - ٥

أما النقاد المنظرون فى حقل القصة والأعمال الروائية فقد اهتموا كثيراً بالأسباب التى يمكن على أساسها أن تنسب الأحكام النقدية على نص ما بشكل معقول سواء إلى الراوى أو إلى الشخصيات . وغالباً ما يأخذ هؤلاء المنظرون فى حسبانهم الظواهر التى تقوم على أسس لغوية ، ويحاولون أن يربطوها بالظواهر الأخرى . وحول هذا الربط ، يثير النقاد المنظرون جدالاً حول النص ، من حيث هو شكل من أشكال الأدب . وكما سوف نرى ، فإن هذه الأسس ليست كافية لتأصيل الظواهر التى يعتقد أنها تخص النصوص الأدبية . إننا نحتاج هنا إلى عملية للتكيف ، وذلك لكى نقبل هذا الربط الذى يقترحه الباحثون فى الأدب بين الظاهرة التى تحدد على أسس لغوية والظاهرة التى تحدد على أسس أدبية .

٤ - ٦

يهتم دارسو الأدب ، فى خلال محاولاتهم لتعيين المواضع التى يبنون عليها أحكامهم على النصوص الروائية ، اهتماما كبيراً بعناصر « المعاينة »* deictic ، من مثل الضمائر الشخصية وظروف المكان والزمان (هنا ، الآن ، الخ) . ويسعى هؤلاء الباحثون إلى ربط هذه العناصر بعناصر أخرى ينبغى أن تكون مثلا على الطبيعة السردية أو الأدبية الخاصة بنص ما . وهكذا فإن دارسى الأدب يواجهون قراءهم بنمطين من الأحكام : أحدهما لغوى أى يتعلق بلغة النص ؛ والآخر نظرى أى يتعلق بأفكار النص . والاتساق المفترض بين هذين النوعين من الأحكام ينطوى على طبيعة إشكالية . وأيضا فإن النظرية الحديثة للرواية ليست بقادرة على تعيين مواضع العناصر النصية ، من مثل الراوى والشخصية ، تعييناً قاطعا . فليست هناك فى هذه النظرية معايير يمكن أن يُربَط من خلالها بطريقة دقيقة بين الأحكام النظرية من جهة ، والنص من جهة أخرى . وقد أوضح فيردا سلونك (١٩٨١ ب) كيف يتجاهل نقاد الأدب هذا النقص فى المعايير لديهم .

إن هؤلاء النقاد يزعمون أن صلاحية انطباق عباراتهم النظرية على النص أو عدم انطباقها ــ وهما أمران يشتقان من مفاهيم للأدب ــ يظهران بطريقة غير مشكلة فى أثناء عملية القراءة نفسها .

٤ - ٧

ويحاول تودوروف (١٩٦٨) أن يضع تصنيفا للنصوص على أساس ما يسميه بـ « حوافظ الكلام registers of speech » ، وذلك حيث يقوم بالتمييز بين النصوص التى ينصبُّ التأكيد فيها على إشارات مرجعية للعبارات التقريرية ، أى العبارات التقريرية نفسها القائمة فى داخل النصوص ، وتلك التى ينصبُّ التأكيد فيها الى تحليل ديناميات الكلام (١٩٦٨ : ١٠٨) . ويدرج تودوروف « الخطاب الشخصى » تحت النمط الأخير من النصوص ، ناظراً إلى الضمائر الشخصية ،

* ترجمت هذا « المصطلح » هكذا ، لأن علماء العربية يصفون مثل هذه العناصر بهذا الوصف . انظر محمد عبد الله جبر ، الضمائر فى اللغة العربية ، دار المعارف . مصر ١٩٨ ص ١٩ .

وظروف المكان والزمان ـ وباختصار ، كل الكلمات التى تشير إلى سياق تنتج فيه مقولة ما بوصفها مقولة محدَّدة لعناصر الخطاب الشخصى . وهكذا ، فإن مجموعة الظواهر التى يمكن تعريفها على أسس لغوية تدرج كذلك فى التصنيف النصى ، أى « الخطاب الشخصى » . ومع ذلك ، فإن ما يذهب إليه تودوروف من النظر إلى عناصر المعاينة بوصفها معايير للخطاب الشخصى ينبغى أن يرفض ؛ ذلك لأن هذه العناصر لاتكوّن ملمحا مميزا أساسيا فارقا لـ « الخطاب الشخصى » عن غيره فى الأنماط الأخرى من النصوص . وإذن فالعلاقة التى يفترضها تودوروف بين الظواهر اللغوية والظواهر النصية تبقى عشوائية ad hoc كلية .

٤ ـ ٧ ـ ١

وفى الوجهة المقابلة لتودوروف ، يؤكد مؤلفون آخرون أن عناصر المعاينة ، وبخاصة الضمائر الشخصية ، لا تعكس أمثلة يمكن أن تنسب إليها العبارات التقريرية فى داخل النص . وكما سوف نرى ، مع ذلك ، فإن ما يأخذه هؤلاء المؤلفون فى حسبانهم يعد أمراً جزافياً كما هو الشأن مع تودوروف ؛ إذ إنهم جميعا يواجهوننا بمشكلة أن تحليل عناصر المعاينة يظل شيئا جوهريا فى تحديد مواضع الاتصال فى النصوص الروائية أى تلك المواضع التى يمكن فيها نسبةُ وجهة النظر سواء إلى الرواى أو إلى الشخصية .

٤ ـ ٨

وتحتوى النصوص الروائية ـ طبقا لرأى رولان بارت (١٩٦٦ : ٢٠) على نظامين من « نظم العلامات » : الأول « شخصى » فى طبيعته ، والآخر « غير شخصى » . وهنا لايُنظَر إلى ظهور ضميرى المتكلم المفرد والغائب بوصفهما وسيلتين لتحديد النظم العلامية الشخصية وغير الشخصية على الترتيب . ذلك أن النص يمكن أن يكتب بضمير الغائب ، ومع ذلك يظل شخصيا فى طبيعته . وينبغى ، من أجل أن نحدد هذا فى نص ما ، أن نستبدل بالضمير « هو » (أو « هى ») الضمير « أنا » . وإذا كان هذا التبديل ليس له تأثير آخر أكثر من كونه تبديلا لضمير شخصى ، فإن النص يظل شخصيا . أما إذا بدا هذا التبديل محالا فإننا نكون أمام نظام « غير شخصى » . ونستطيع أن نستنتج ، مما يصفه بارت ، أن العبارات الواردة فى النظام « غير الشخصى » تأتى من قِبل الراوى الذى لا يكون إحدى شخصيات القصة . فمثلا عندما نغير جملة : « رأى جيمس بوند رجلا فى حوالى الخمسين من عمره » إلى « رأيتُ رجلا فى حوالى الخمسين من عمره » ، فإن هذا يوضح (فى رأى بارت) أن الجملة الأولى ، وإن كانت قد كتبت بضمير الغائب ، هى فى الحقيقة جملة « شخصية » ؛ بمعنى أنها تأتى من جيمس بوند نفسه . أما عندما نغير جملة : « كانت مكعبات الثلج فى داخل الكأس تصدر أصواتا لها رنين ، وقد بدت هذه الأصوات كأنها ألهمت بوند فكرة مفاجئة » ، إلى : « كانت مكعبات الثلج فى داخل الكأس تصدر أصواتا لها رنين ، وقد بدت هذه الأصوات كأنها ألهمتنى فكرة مفاجئة » ، فهاهنا نرى (طبقا لرأى بارت مرة أخرى) أن الحكم على بوند ليس حكما « شخصيا » ؛ فجملة « بدت » وليس ضمير « هو » (المضمر فى الاسم « جيمس بوند ») ، تؤدى وظيفتها فى النص بوصفها علامة على « عدم الشخصية » (١٩٦٦ : ٢٠) . والاعتراض الأساسى على عملية « إجراء إعادة الكتابة » هذه هو أنها لا تخبرنا عن أى نمط للعناصر النصية يشير إلى أن العبارة واردة أو غير واردة على لسان الشخصية فى النص . فمن التناقض الواضح أن بارت يرفض من ناحية أن يعد ورود ضميرى « هو » و« أنا » أساسا للتفريق بين ما هو « شخصى » وما هو « غير شخصى » ، ولكنه ، من ناحية أخرى ، يقدم إلينا « إجراء إعادة الكتابة » الذى يمثل أساسا للتفريق بين نمطين من العلامات التى تدل على ورود ضمائر المفرد المتكلم أو ضمائر الغائب .

٤ ـ ٨ ـ ١

يؤخذ مصطلح « شخص » عند شتنتسل Stanzel (١٩٧٩) بوصفه واحدا من العناصر المكونة فى النصوص الروائية . وهذا التصنيف يتعلق بالسؤال عما إذا كان الراوى والشخصيات فى النص الروائى ينتمون إلى المجال نفسه (Seinebereich) . وعندما تكون الحالة هى هذه ، فإن القصة تكون ذات ضمير « أنا ـ الراوى » ؛ وعندما لا تكون هذه هى الحالة ، فإن القصة تكون ذات ضمير « هو ـ الراوى » أو « هى ـ الراوى » . ويؤكد شتنتسل أن الضمائر الشخصية فى النص ليست ذات صلة بمحاولة القيام بالتفريق بين نمطين من أنماط الراوى . ذلك أن المقياس الحقيقى هو ما إذا كان الراوى والشخصيات يقومون جميعا بأفعالهم فى داخل المجال نفسه فى الواقع أو لا . ويستبعد شتنتسل زعم أن الضمائر الشخصية لا تسمح باتخاذ قرار فيما يتصل بالمجالات التى يحقق فيها الراوى والشخصيات انتماءهم ، وذلك عندما يلاحظ فى قصة لهنرى جيمس أن المدخل المنطوى على الشك « أنا - الراوى » تجاه شخصيات بعينها يلطف منه استخدام الضمير الشخصى « أنا » . أما ضمير المفرد الغائب فيأخذه شتنتسل بوصفه ضميرا غير صالح لتحقيق هذا التلطيف ، ويزعم أن ضمير المتكلم يشير إلى أن مجال الراوى والشخصيات مجال متطابق* .

٤ ـ ٩

ناقشت فى العرض السابق عددا من المحاولات التى بذلت لربط الظواهر المحددة على أسس لغوية بالظواهر التى يقال أن تأصيلها يتطلب نظرات أدبية أو نصية . ومهما يكن من أمر ، فإن المؤلفين المشار إليهم فى ذلك العرض لا ينجحون فى طرح مناقشات متماسكة عن وجود تلك العلاقة المفترضة بين كلا النوعين من الظواهر ؛ بل إننا نرى بارت وشتنتسل نفسيهما يصلان إلى أحكام متناقضة . فاستنتاجاتهما عن خصائص النصوص الروائية ليست مؤصلة تأصيلا جيدا ؛ إذ إن علاقة هذه الاستنتاجات بالنصوص نفسها تظل علاقة عشوائية بشكل كلى . ولا يستطيع من يشاء ، فى ظل الحالة الراهنة للنقد الأدبى ، أن يزعم أن ثمة ارتباطات بعينها بين كل من الظواهر اللغوية والظواهر الأدبية (النصية) ، وإن كان يستطيع أن يزعم أن هذه الارتباطات تحدث فى عملية القراءة ذاتها . ومثل هذا الزعم مبنى على أساس قبول مبدأ عملية التكيف . والدراسات السابقة تبصرنا

---

* انظر حسن البنا ، عن اللغة والتكنيك فى القصة والرواية ، نموذج تحليلى من « يوسف إدريس » ، فصول ، مجلة النقد الأدبى م٥ ع . ١٩٨٤ ص ١٤٠ ـ ١٤٣ حيث نجد مناقشة مفصلة لا ستخدام ضمير الغائب وظروف الزمان والمكان فى النص الروائى . وقد أشار الكاتب فى هـ : ٤٤ ص ١٥١ إلى القصص التى يسود فيها استخدام ضمير المتكلم (أنا) وكيف أن مثل هذه القصص ـ من وجهة نظر بعض الباحثين ـ تعد استثناء فى تكنيك القص .

بنمط الظواهر التى تقوم بدور فى عملية التكيف . أما وجهات النظر التى قدمت لتقرير مواضع الاتصال فى النصوص الروائية ، فهى لاتركز إلا على عناصر المعاينة ، وبخاصة ، على الضمائر الشخصية* .

الهوامش

* أوَدُّ ـ بوصفى مترجماً ـ أن أهدى هذه الترجمة للأستاذ السيد ياسين الذى كان لرد فعله تجاه عمل سابق لى أبلغ الأثر فى أن أنجز هذه الترجمة . وأشكر كذلك الزميلة الباحثة سحر مشهور على ملاحظاتها القيمة فيما يتصل بترجمة القسم الأخير من هذه المقالة .

(١) انظر فيردا سدونك وفان ريز V. Rees (١٩٧٧) ، وفان ريز وفيردا سدونك (١٩٧٨) ، فان ريز (١٩٧٩ ، ١٩٨٠ ، ١٩٨١) ، فيردا سدونك (١٩٨٠، ١٩٨١ أ ، ١٩٨١ ب ، ١٩٨١ حـ ، ١٩٨١ د) .

(٢) انظر مسحا عاما لعمل بورديو عند جارنهام ووليام Garnham and Williams (١٩٨٠) وعند فيردا سدونك وريكفلت Rekvelt (١٩٨١) .

(٣) يعد Mooij (١٩٧٩ ، ١٩٨٠) واحداً من نقاد الأدب القليلين الذين كرسوا جهدا طيبا لمناقشة هذا المفهوم . ومع ذلك ، فإن Mooij لا يشاركنى الاعتراضات الجوهرية التى طرحتها هنا ضد أخذ « المعرفة » التى يستخدمها القراء للخروج بفهم لطبيعة النصوص ورأى صائب عنها . « فليس هناك تباين جذرى بين عملية القراءة العادية وتشكيل النظرية Theory Formation (Mooij ١٩٨٠ : ٥١٦) . وانظر بعض التعليقات على هذا الزعم عند فيردا سدونك (١٩٨١ د : ٤٦٠) .

(٤) انظر أندرسون Anderson (١٩٧٧ : ٢) ، وباور Bower وآخرون (١٩٧٩ : ١٧٨) ، وثورنديك Thorndyke ويكوفيتش Yekovich (١٩٨٠ : ٢٤) . أما عن الاختلاف بين مصطلحات « مخطوط » Script ، و « إطار » frame ومخطط ، Schema ، التى يستخدمها المؤلفون المذكورون من قبل ، فهو مجرد اختلاف فى الأسلوب .

(٥) انظر : مينكسى (١٩٧٥ : ٢٢٤) ، وأندرسون (١٩٧٧ : ٦) ، وباور وآخرون (١٩٧٩ : ١٧٧) ، وثورنديك ويكوفيتش (١٩٨٠ : ٢٨) .

(٦) انظر المناقشة عند باور وآخرين (١٩٧٩ : ٢١٣ هـ .) وثورنديك ويوكوفيتش (١٩٨٠ : ٣٨ هـ) .

(٧) انظر أندرسون (١٩٧٧ : ٤) وكذلك برانسفورد Bransford ومكريل McCarrel(١٩٧٤ : ٢٠١) : « القدرة على صياغة السياق الدلالى لرسالة ما ؛ بمعنى القدرة على إخراج علامة ما على الفهم » .

(٨) انظر برانسفورد ومكريل (١٩٧٤ : ٢٠٤ ، ٢٠٨).

(٩) انظر فرانكس (١٩٧٤ : ٢٣٢ ، ٢٤١ ، ٢٤٥ ، ٢٥٠) .

المراجع

Anderson, R.C. 1977. Schema-directed processes in language comprehension. (Center for the Study of Reading, Technical Report nr. 50.) Urbana, IL: University of Illinois at Urbana Champaign.

Barthes, R. 1966. Introduction à l'analyse structurale des récits. Communications 8: 1–27.

Bourdieu, P. 1979. La distinction. Critique sociale du jugement. Paris: Minuit.

Bourdieu, P. and A. Darbel. 1969. L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public. Paris: Minuit.

Bourdieu, P. and J.-C. Passeron. 1970. La reproduction. Eléments pour une théorie du système d'enseignement. Paris: Minuit.

Bower, G.H., J.B. Black and T.J. Turner. 1979. Scripts in memory for text. Cognitive Psychology 11: 177–220.

Bransford. J.D. and N.S. McCarrell. 1974. 'A sketch of a cognitive approach to comprehension: some thoughts about understanding what it means to comprehend'. In: W.B. Weimer and D.S. Palermo, eds. pp. 189–229.

Culler, J. 1975. Structuralist poetics. Structuralism, linguistics and the study of literature. London: Routledge and Kegan Paul.

Franks, J.J. 1974. Toward understanding understanding. In: W.B. Weimer and D.S. Palermo, eds. pp. 231–261.

Garnham, N. and R. Williams. 1980. Pierre Bourdieu and the sociology of culture: an introduction. Media, Culture and Society 2: 209–223.

Greimas, A.J. 1966. Sémantique structurale. Recherche de méthode. Paris: Larousse.

Griffioen, J. and H. Damsma. 1978. Zeggenschap. Grondslagen en een uitwerking van een didaktiek van het Nederlands in het voortgezet onderwijs. Groningen: Wolters-Noordhoff.

Kintsch, W. 1977. Memory and cognition. New York: Wiley.

Kok, M. and R. van Meeteren. 1981. Schoolkennis van literatuur. (M.A. Thesis, Free University, Amsterdam, French Department.)

Kuhn, T.S. 1970. The structure of scientific revolutions. Chicago: University of Chicago Press (1962).

Loftus, E.L. 1975. Leading questions and the eyewitness report. Cognitive Psychology 7: 560–572.

Minsky, M. 1975. 'A framework for representing knowledge'. In: P.H. Winston, ed., The psychol-

ogy of computer vision. New York: McGraw-Hill. pp. 211–280.
Mooij, J.J.A. 1979. The nature and function of literary theories. Poetics Today 11: 111–135.
Mooij, J.J.A. 1980. Theory and observation in the study of literature. Poetics 9: 509–524.
Morton, A. 1980. Frames of mind. Constraints on the common-sense conception of the mental. Oxford: Clarendon Press.
Richards, I.A. 1967. How to read a page. A course in effective reading with an introduction to a hundred great words. London: Routledge and Kegan Paul (1943).
Richards, I.A. 1970a. Principles of literary criticism. London: Routledge and Kegan Paul (1924).
Richards, I.A. 1970b. Poetries and sciences. London: Routledge and Kegan Paul (1935).
Richards, I.A. 1973. Practical criticism. A study of literary judgment. London: Routledge and Kegan Paul (1929).
Schank R.C. and R.P. Abelson. 1977. Scripts, plans, goals, and understanding. An inquiry into human knowledge structures. Hilsdale, NJ: Erlbaum.
Spiro, R.J. 1980. Accommodative reconstruction in prose recall. Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior 19: 84–95.
Stanzel, F.K. 1979. Theorie des Erzählens. Stuttgart/Göttingen: Uni-Taschenbücher/Vandenhoeck and Ruprecht.
Suppe, F. 1974. 'Afterword'. In: F. Suppe, ed., The structure of scientific theories. Urbana, IL: University of Illinois Press. pp. 617–730.
Thorndyke, P.W. and F.R. Yekovich. 1980. A critique of schema-based theories of human story memory. Poetics 9: 23–49.
Todorov, T. 1968. 'Poétique'. In: O. Ducrot e.a., Qu'est-ce que le structuralisme? Paris: Seuil. pp. 97–166.
Van Rees, C.J. 1979. 'L'aristotélisme de la poétique néoclassique en France'. In: Travaux récents sur le XVIIe siècle. Marseille: Centre Méridional de rencontres sur le XVIIe siècle. pp. 81–90 and 90–97 (discussion).
Van Rees, C.J. 1980. De theorie van vertellen en verhalen: een problematische geschiedenis. Mimeo.
Van Rees, C.J. 1981. Some issues in the study of conceptions of literature. A critique of the instrumentalist view of literary theories. Poetics 10: 49–89.
Van Rees. C.J. and H. Verdaasdonk. 1978. 'Literatuurwetenschap en literatuuropvattingen'. In: Ch. Grivel (ed.), Methoden in de literatuurwetenschap. Muiderberg: Coutinho. pp. 27–42.
Verdaasdonk, H. 1980. 'De literatuuropvatting van Sybren Polet, of: Hoe literatuur gerechtvaardigd wordt'. In: H.R. Heite et al. (eds.), De literatuur van Sybren Polet. Amsterdam: De Bezige Bij. pp. 379–402.
Verdaasdonk, H. 1981a. Literatuurbeschouwing en argumentatie. Amsterdam: Huis aan de drie grachten.
Verdaasdonk, H. 1981b. Some fallacies about the reading process. Poetics 10: 91–107.
Verdaasdonk, H. 1981c. 'Literaire theorievorming en literatuuropvatting. Tekstbegrip en betekenistoekenning in literatuurwetenschap en kognitieve psychologie'. In: Handelingen van het 36e Nederlands Filologencongres. Amsterdam: Holland Universiteitspers. pp. 73–83.
Verdaasdonk, H. 1981d. On the possible roles of institutionalized beliefs in the theory of literature. Interpretation as the context-dependent grouping of word material. Poetics 10: 457–482.
Verdaasdonk, H. and C.J. Van Rees. 1977. Reading a text vs. analyzing a text. Poetics 6: 55–76.
Verdaasdonk, H. and K. Rekvelt. 1981. De kunstsociologie van Pierre Bourdieu. De Revisor 8(3): 49–57.
Weimer, W.B. and D.S. Palermo, eds. 1974. Cognition and the symbolic processes. Hillsdale, NJ: Erlbaum.

الوظيفة الأدبية والشعر الحر *

للناقد الأسبانى

فرناندو لاثارو كاريتير

ترجمة: محمود السيد على محمود

تعد الدراسة اللغوية للنصوص الأدبية واحدة من أهم المناهج النقدية المنتشرة فى الوقت الراهن ؛ والدليل على ذلك المساحات التى تفرد لها فى كثير من المجلات الأدبية فى أنحاء العالم كافة ، والمراجع المتزايدة على نحو مطرد فى هذا المجال ، التى كرست لمسألة اللغة الفنية ؛ وهى اللغة التى أهملت عمدا حتى زمن قريب .

وتندرج تحت اسم الـ « بويطيقا » غالبية المسائل التى تستقطب اهتمام اللغويين إذا تعرضت لتوصيف اللغة الأدبية ، وتحت اسم « الأسلوبية » إذا ما تعرضت لنهج فنان ما فى الكتابة .

ومن الواضح أن هذه المسائل تقاليد ضاربة فى القدم . وبقدر ما ترجع حداثتها إلى عودة ظهورها مؤخرا فى إطار فقه اللغة الحديث ، ترجع أيضا إلى نهج تطبيقها . ولهذا نرى أن البنائية اللغوية التى أصمت آذانها عن التجربة الأدبية لم تكن عبثا .

وفى الوقت الذى ترتبط فيه الـ « بويطيقا » الجديدة ـ لحسن الحظ ـ بالتقليدية منها ، ثبتت الأسلوبية الحديثة على سلسلة من الاتهامات التى وجهتها لنظيرتها التقليدية ونهج تطبيقها فى بعض أوروبا وأسبانيا وأمريكا اللاتينية .

إن الازدراء الذى عانت منه الأسلوبية الألمانية ، التى ارتكزت على أسماء لامعة مثل Auerbach-Spitzer–Vossler-De Cointini-De Robertis-Amado Alonso — Damaso Alonso يتمثل فى وصفها بأنها « مثالية ـ جديدة » ؛ ويشار بذلك إلى كونها غير قائمة على نهج منظم ، بل على الحدس ، وإلى عدم إمكان التحقق من مناهجها . وقد أعربت فى مقالات سابقة لى عن رأيى فى مثل هذا الموقف الجائر .

وعلينا ألا نُغفل أن المنطقة الجغرافية التى وُجدت فيها «الأسلوبية» (المثالية ـ الجديدة) رواجا كانت واقعة تحت تأثير أفكار كروتشه Croce ، التى أعاد Vossler صياغتها .

واللغة بالنسبة لـ Vossler إبداع فردى فى شكلها الآنى ، وتطور دائم فى محورها التاريخى ؛ أى أن هذه الفكرة بعيدة كل البعد عن فكرة « النظام » التى أسس عليها سوسير Saussure نظريته اللغوية .

ويرى الباحثون الذين يتبنون المفهوم الأول أن المؤلف يبدع معربا عما فى نفسه ، أى متحررا من ربقة ضغوط تعتمل فى نفسه فى لحظة الإبداع . وهى ضغوط ذات طبيعة نفسية شعورية مدركة ، أو لا شعورية غير مدركة . وعلى هذا الأساس يأتى أسلوب الكاتب أو لغته شاهدا على « أشياء أخرى » تتمثل فيها أدبية النص .

لقد قطع « أمادو ألونسو » بذلك قائلا : « سواء تعلق الأمر بقصيدة أو رواية أو عمل مسرحى فإن دارس الأسلوب يحاول استشعار عمل القوى النفسية التى تشكل هيكل العمل الأدبى ، والتعمق فى اللذة الجمالية الناجمة عن تأمله وإحساسه بالبنية الأدبية . . ويمكن للدارس بعد هذه الخطوة ـ وليس قبلها ـ دراسة كل عنصر من العناصر والتدقيق فيه من خلال دوره البنائى داخل الإبداع الأدبى » .

وعلى هذا الأساس تأتى لغة النص شاهدا على انطباع جمالى وليست جوهر الدراسة .

---

* La Función Poética y Verso Libre.
Fernando Lázaro Carreter

ومن المعروف أن كثيرا من الباحثين المعاصرين ـ وقد يكون هناك من السابقين لنا أيضا ـ ولا سيما هؤلاء الذين يصرون على قصر دراستهم على لغة النص فى حد ذاتها ، سواء أكانت أدبية أم غير أدبية ، من ينظرون بتحفظ إلى هذا النوع من الأسلوبية ، الذى يرمى إلى التحقق من حدس غير لغوى .

كذلك يرفض هؤلاء اللغويون أنفسهم بشدة فكرة الدراسة الجزئية للنصوص ، وقصرها على ما أسماه داماسو ألونسو «الأشكال اللغوية المميزة» . ولكن كيف يتم اختيار هذه الأشكال المميزة ؟ وبأية وسيلة تنتقى وتميز عن غيرها ؟ .

لا شك أن الوسيلة الوحيدة هى انطباع الناقد ؛ وهذا ما يؤدى بنا إلى الدخول فى دائرة مفرغة . فالانطباع يسوقنا إلى اختيار بعض السمات ، وعدها سمات مميزة ؛ وعلى هذه السمات أن تعود بدورها إلى تأكيد انطباع الناقد الذى أدى إلى اختيارها .

ولا يساورنا شك فى أن هذه الحجة المسوقة ضد المنهج لا تنقصها القوة ، وإن كان علينا ـ توخيا للدقة ـ الإقرار بأن هذه الحجة لا تدحض الواقع المتمثل فى أنه كانت لهذا المنهج ـ ويمكن أن تكون له ـ إنجازات عظيمة فى مجال النقد .

ولا يمنع ذلك أن الأسلوبية تحاول جاهدة الابتعاد عن الحدس لتتحول إلى منهج موضوعى شامل واضح ، ولتندرج بلا شوائب فى الـ « بويطيقا » . ومن المؤكد أيضا أن هذه الأسلوبية لا تتطلع إلى حسبان نفسها النهج الوحيد للدراسات الأدبية .

لقد صادفت الـ « بويطيقا » الروسية حظا أفضل من الأسلوبية . ومن المعروف أن الـ « بويطيقا » الروسية قد ظهرت خلال الربع الأول من القرن العشرين نتيجة للاتصالات الخصبة بين نقاد الأدب فى بيتروجراد ولغويى مدرسة موسكو المتأثرين بالمفهوم الآنى للغة ، الذى قال به Baudouin de Courtenay ؛ وهو مفهوم مواز لمفهوم Saussure فى نقاط كثيرة

لقد عد الشكليون الروس لغة النص المركز الأول وجعلوها بؤرة اهتمامهم . ونقطة انطلاقهم فى هذا الصدد واضحة ؛ فإذا كانت الرسالة الأدبية تصل إلى القارىء أو السامع وتحدث فيه أثرها عن طريق الرسالة غير الأدبية نفسها ، فإن الفرق بين الأدب واللاأدب يجب أن يعزى إلى سمات كامنة فى لغة الرسالة الأدبية . وإذن فالوقوف على أدبية النص يتمثل فى البحث عن ماهية هذه السمات .

وبما أن اللغويات هى علم اللغة فى أى من مظاهرها ، فقد أصبحت الـ « بويطيقا » فرعا من اللغويات . وقد أدت هذه النتيجة إلى إثارة اعتراضات كثيرة من نقاد مدرسة بتروجراد ، وظل الصراع حيا قائما حتى تم حلّ مجموعة الشكليين الروس على أثر الاتجاهات السياسية التى وجهت إليها ، والتى يعرفها الجميع .

ومن المعروف أيضا أن مدرسة براغ اللغوية (أسست عام ١٩٢٦) قد شغلت بلغة الأدب . . . وكان أحد محركيها الأساسيين الناقد الروسى ، عالم اللغويات ، رامون جاكبسونR. Jackobson.

وقد أثرت أفكار جاكبسون هذه المدرسة منذ إنشائها ، وكانت نظريات عام ١٩٢٩ حول عدد كبير من المسائل اللغوية ، ومنها اللغة الأدبية ، أول ثمرة معروفة لأنشطتها .

ولم يتحقق لأفكار المدرسة المتعلقة بهذه المسألة ذلك الانتشار الذى تحقق لمسائل أخرى أولتها هذه المدرسة اهتمامها ، وإن كانت الأهمية الحقيقية للمسألة المشار إليها قد اكتشفت خلال السنوات الأخيرة .

وتهتم النظرية الثالثة من نظريات المدرسة بوظائف اللغة . وتؤكد هذه النظرية فيما يتعلق بالوظيفة الأدبية للغة أنها تهدف إلى إبراز القيمة المستقلة للعلامات اللغوية ، « بحيث إن كل مستويات النظام اللغوى التى ليس لها دور فى لغة الاتصال اليومى تكتسب فى لغة الأدب بعض القيمة المستقلة والمهمة نسبيا » .

ويعنى ذلك أن كل ظاهرة آلية فى لغة الحديث اليومى تتحول إلى ظاهرة مدركة مقصودة عندما يستخدمها الشاعر (الأديب) . كذلك طالبت مبادىء أخرى لهذه المدرسة نفسها بإعطاء الأولوية لوجهة النظر اللغوية فى دراسة الأدب ، ورأت فى مواجهة الأسلوبية الحدسية أنه يجب دراسة اللغة الأدبية فى حد ذاتها » .

وقد قام رامون جاكبسون شخصيا بصياغة كثير من هذه النظريات التى عانت ـ كما ذكرنا ـ خارج تشيكوسلوفاكيا وجزء من بولندا من الإهمال .

وقام عالم اللغة التشيكى جان موكاروفسكى Jan Mukarovsky خلال المؤتمر الدولى الرابع للغويات ، الذى عقد فى عام ١٩٣٦ ، بتقديم عرض رائع لفكرة « أن لغة الأدب ليست إلا لغة موظفة توظيفا أدبيا » . وكان لابد من إضافة هذه الوظيفة الجمالية للغة إلى الوظائف الثلاث الأخرى التى قال بها « بولر Buhler » ،والتى تقف على النقيض من الوظيفة الجديدة ، على أساس أن الوظيفة الجمالية تحرم اللغة من أى ارتباطات ذات طبيعة عملية نفعية .

إذن فالوظيفة الجمالية للغة وظيفة رفاهية ، يعود أثرها على العلامة اللغوية نفسها فتلفت انتباه القارىء أو المستمع إلى كيفية صياغة الرسالة ، قبل أن تلفته إلى مفهومها وماهيتها .

أما الوظائف الثلاث الأخرى ـ التمثيل ، والتعبير ، والحث ـ فلا تستبعد من العمل الأدبى ، بل ـ على العكس من ذلك ـ تبرز أحيانا إلى حد كبير ـ كما يقول جان موكاروفسكى

وهذا ما يحدث حقا فى الوظيفة التمثيلية للغة فى حالة القصة ، والوظيفة التعبيرية فى حالة الشعر الغنائى . وليس كل تعبير عملى نفعى محروما من الوظيفة الجمالية للغة ؛ لأن الأمر يتوقف فى نهاية المطاف على كم الوظيفة الجمالية فى النص ؛ فعندما تسيطر الوظيفة الجمالية على الوظائف الأخرى ، بحيث تبرز ويصبح وجودها المتعمد مدركا ، نجد أنفسنا أمام ظاهرة الاستخدام الأدبى للغة .

ولا حرج فى أن نؤكد هنا مرة أخرى أن نظرية مدرسة براغ (١٩٢٩) ، وبيان جان موكاروفسكى (١٩٣٦) لم يجدا الصدى المناسب .

أما المدرسة الوصفية الأمريكية فقد أنكرت على عالم اللغة أية قدرة على الانشغال بالمسائل الأدبية . وفى هذا الإطار رفع « بلومفيلد » فى الصفحات الأولى من كتابة « اللغة » (١٩٣٣) شعارا فحواه أن الأدب ـ سواء أجاء فى شكل شفهى أم فى شكله الذى تعودناه ، وهو الشكل المكتوب ـ يتمثل فى كونه تعبيرا جميلا يلفت الانتباه .

ويهتم دارس الأدب بتعبير بعض الكتاب (لنقل مثلا شكسبير)

فينشغل بالمضمون والسمات الشكلية قليلة الاستخدام ، فى حين يتسم اهتمام عالم اللغة برحابة أكثر ؛ لأنه يهتم بالمغزى الثقافى والمضمون العميق لما يقرأ . كذلك يقوم عالم اللغة ، من ناحية أخرى ، بدراسة اللغة الخاصة بكل الناس،فى الوقت نفسه الذى يدرس فيه الملامح والسمات الفردية التى تميز لغة أديب كبير عن لغة الحديث اليومية فى عصره . ولا يهتم عالم اللغة بذلك إلا بقدر اهتمامه بالسمات الفردية للكلام ، أو السمات العامة لكل المتحدثين بلغة ما .

أما اللغويات الأوروبية القائمة على مذهب سوسير فقد استبعدت بدورها الكلام من ميدان اهتماماتها ـ والأدب كلام ـ،وركزت على اللغة بوصفها نسقا عضويا منظما . وهكذا ظلت النظرية التشيكية فى هذا المجال على الهامش مطلقا .

وفى رأيى أن الأزمة التى واجهتها المدارس اللغوية التى استبعدت الأدب من ميدان اهتماماتها قد تجلت فى أمريكا فى تاريخ محدد ومناسبة محددة ، يتمثلان فى المؤتمر الذى عقد فى « بلومنجتون » بولاية « إنديانا » عام ١٩٥٨ لبحث موضوع الأسلوب ؛ فقد أعاد رامون جاكبسون خلال المحاضرة الختامية لهذا المؤتمر طرح النظريات القديمة التى قالت بها كل من موسكو وبراغ . . . وكان لهذه النظريات وقع جديد وجرىء .

وعلى أثر هذا المؤتمر ترجمت أعمال الشكليين الروس والبنائيين التشيك إلى الفرنسية والإنجليزية والإيطالية .

ومن ناحية أخرى ، وعلى وجه التحديد فى فرنسا ، وجد النقاد الذين تجمعوا حول شعار « النقد الجديد » « Nouvelle Critique » وعلى رأسهم رولان بارت ، والذين أعربوا عن حقهم فى مراجعة تاريخ بلادهم الأدبى من منظور جديد ـ وجدوا فى البنائية اللغوية نماذج علمية دامغة ، واستطاعوا بمفهومهم الجديد الإجهاز على الانفصام بين اللغويات والأدب ، معيدين النظر فى موقف ظل قائماً طوال قرون عدة .

وعلينا ألا نغفل فى هذا المجال أن علم قواعد اللغة قد شب فى الإسكندرية إثر الاهتمام بتفسير لغة هوميروس وتحقيقها ، وأن الـ « بويطيقا » والبلاغة الكلاسيكية كانتا فى جزئها الأكبر نظرية للغة الأدبية .

ونؤكد هنا مرة أخرى أن موكاروفسكى قد أشار لدى عرضه لأفكار مدرسة براغ إلى أن اللغة الخاصة بالأدب تتسم بثرائها بالوظيفة الأدبية ؛ وهى وظيفة تبز فى النص الأدبى الوظائف العملية الأخرى للغة . وتمارس هذه الوظيفة الأدبية من خلال إبراز العلامات اللغوية المكونة للنص والتركيز عليها ، لافتة الانتباه فى المقام الأول إلى هذه العلامات ، ولكن الباحث لم يوضح كثيرا الشكل المحدد لظهور هذه الوظيفة .

أما نظريات عام ١٩٢٩ فقد اتسمت بقدر أكبر من الدقة ، فأشارت إلى أن بعض عناصر هذه الوظيفة الأدبية للغة تتمثل فى « الوزن » بوصفه المنظم الرئيسى للقصيدة ، والسبب الكامن وراء انتظام الشعر على المستوى الصوتى : القافية ، وتكرار صوت بعينه فى كلمة واحدة أو عدة كلمات . وقد أكدت أن القافية ليست مجرد عنصر صوتى ، بل إنها ملزمة أيضا على المستوى الصرفى للقصيدة بقدر ما ترسى من تداعيات بين المجموعات الصوتية فى نهايات الأبيات ، موحدة أو فاصلة فيما بينها فى المعنى . وأيا كان الأمر فهذا الإجراء يلفت النظر إلى كيفية صياغة الرسالة ، وهو ما يميزها عن لغة الحديث .

وينجم التمييز على مستوى مفردات اللغة إما بالابتعاد عن الكلمات التى دَرَجَ استخدامُها فى لغة الشعر السابق مباشرة ، وإما عن طريق الابتعاد المقصود عن الاستخدامات الخاصة بلغة الحديث . ومن هنا تأتى أهمية استخدام مهجور اللفظ ومستحدثه ، والاقتباسات من لغات أجنبية ، بوصفها جميعا من عناصر التوظيف الأدبى للغة .

أما على المستوى النحوى فيكون للتركيبات النحوية غير الشائعة « وتلك التى تبنى على هامش قواعد اللغة » ، أثر أدبى . . . وتنص نظرية أخرى على أن نظام ترتيب أجزاء الجملة يلعب دورا جوهريا فى إبراز اللغة الأدبية .

وقد برهن رامون جاكبسون فى بيانه الذى ألقاه فى « بلومنجتون » على أنه من شيعة مدرسة براغ فى مفهومها العام المتعلق بالتوظيف الأدبى للغة . . وبذل جهدا عظيما لشرح كيفية عمل هذه الوظيفة . وفى هذا الإطار أعلن جاكبسون عن مبدأ صادفت صياغته رواجا عظيما ، وأخذ يردده كثير من الباحثين فى الـ « بويطيقا »،مؤكدين إياه أحيانا ، أومعدلين فيه ، بإضفاء صيغ جديدة عليه . ونص هذا المبدأ كما يلى :

« إن الوظيفة الأدبية للغة تسلط مبدأ التناظر الخاص بمحور الاختيار على محور السياق » .

وعلى هذا الأساس يأتى سياق مثل « يعدو الحصان » نتيجة لنشاطين : أولهما الاختيار الذى يتيح لنا انتقاء كلمة « حصان » من بين مفردات أخرى كثيرة توفرها لنا اللغة فى القياس الدلالى (المترادفات) ، ولدينا منها :

جواد
فرس
حصان . . . . الخ .

ثم يأتى دور المحور السياقى فيتيح لنا إضافة خبر للكلمة المختارة « حصان » ؛ خبر مما توفره لنا اللغة أيضا من مترادفات تخصه :

جرى
ركض
عدا
خَبّ . . . . . الخ .

وفى هذه المرحلة من التركيب يقوم المتحدث باختيار آخر ، فينتقى الفعل « عدا » ثم يطبق قواعد اللغة التى تفرض عليه إضافة الأداة « الـ » إلى الاسم ، واختيار زمن للفعل يتفق وقصد المتكلم من الحديث ، ثم يطابق الفعل والفاعل إفرادا وجمعا (وتذكيرا وتأنيثا) .

إذن فالجملة « يعدو الحصان » تأتى نتيجة هاتين العمليتين : « الاختيار » و « التركيب » .

ويتم الاختيار فى إطار القياس الدلالى (المترادفات) بالصورة التالية :

حصان	جرى
فرس	ركض
جواد	عدا
	خبّ

. . . . . الخ .

فى الوقت نفسه الذى تتم فيه عملية تركيب الجملة فى السياق .

أما على مستوى لغة الحديث فبعد قيام المتحدث بالاختيار الأول ينتقل إلى اختيار آخر . . ثم آخر . . . وهكذا ، ولا يعود فى سياق حديثه إلى أى من الاختيارات السابقة .

أما على صعيد التوظيف الأدبى للغة فينص مبدأ رامون جاكبسون على أن الكاتب لا ينسى « اختياراته » ، ولا ينسى القياس الدلالى (ترادف المعنى ، التضاد ، الترادف الصوتى ، الجناس . . . الخ ، التى انتقى كلماته من بينها) . كذلك لا ينفصل الكاتب عن رنين أصواته المختارة وتركيباتها ، ولا عن البنية اللغوية المستخدمة ، بل ـ على النقيض من ذلك ـ يظل لصيقا بها ، مواصلا عملية تسليط الاختيار على السياق ، على نحو يؤدى إلى توليد قياسات دلالية جديدة تعمل عملها فى السياق . وتستمر العملية تلقائيا : تسليط الاختيار على السياق الذى يتحول إلى ميدان للعودة المتكررة إلى كلمات وتراكيب .

كان لبدر شاكر السياب أن يوصل إلينا رسالته نثرا قائلا « إنه يشعر بالغربة فى « السوق القديم » (هذا العالم) الذى لا تنيره إلا مصابيح شاحبة الضوء كوجوه الناس ، وإن الطريق يحجبه الضباب وتستحيل فيه الرؤية » ، ولكنه بوصفه شاعرا فقد عبر عن هذا المعنى بالأبيات التالية :

فى السوق القديم

الليل ، والسوق القديم
خفتت به الأصوات إلا غمغمات العابرين
وخطى الغريب وما تبث الريح من نغم حزين
فى ذلك الليل البهيم .
الليل ، والسوق القديم ، وغمغمات العابرين ،
والنور تعصره المصابيح الحزانى فى شحوب ،
ـ مثل الضباب على الطريق ـ
من كل حانوت عتيق ،
بين الوجوه الشاحبات ، كأنه نغم يذوب
فى ذلك السوق القديم[1] .

نلاحظ للوهلة الأولى فى هذه المقطوعة أنها بنيت بأكملها على سلسلة من العودات المتكررة إلى كلمات وتراكيب نحوية وصرفية بعينها :

وعلى المستوى الصوتى يتمثل ذلك بوضوح فى القافية :

قديم
عابرين
حزين
بهيم
عابرين
شحوب
طريق
عتيق
يذوب
قديم

ولو رمزنا للنهاية « يم » بحرف الألف،والنهاية « ين » بحرف الباء، والنهاية « وب » بحرف الـ « ج »،لوجدنا أن هناك نسقا صوتيا منتظما يتمثل فى عودة دورية إلى مجموعة صوتية . ويشكل هذا النسق الصوتى فى مجموعه بنية متماسكة :

قديم	أ
عابرين	ب
حزين	ب
بهيم	أ
عابرين	ب
شحوب	ج
طريق	د
عتيق	د
يذوب	ج
قديم	أ

وتتمثل بنية هذا النسق الصوتى المنتظم كما يلى :

ب
أ ج
ب د
ب د
أ ج
أ

وعلى الصعيد المعجمى لا يخفى على العين الفاحصة تراسل المعانى أو تكرار جزء من الدلالة فى :

الليل ـ خفتت ـ غمغمات ـ شحوب ـ ضباب ـ يذوب . . وكلها تنتمى إلى المجال الدلالى نفسه لكلمة « ليل » ؛ كما يلاحظ التراسل بين « عتيق » و « قديم » (المجال الدلالى نفسه) ، وبين ليل و « نور » (التداعى الدلالى) ، و « طريق » و « عتيق » (تراسل صوتى) . . . الخ .

وعلى صعيد البنية النحوية لم ينس الشاعر بدر شاكر السياب بنية الجملة التى افتتح بها قصيدته « الليل والسوق القديم »،فعاد إلى صياغتها هى نفسها فى البيت الخامس ، كما تتكرر البنية الصرفية والنحوية نفسها فى البيتين الرابع والعاشر :

« فى ذلك الليل البهيم »
حرف جر + صفة إشارية + اسم + صفة للاسم

« فى ذلك السوق القديم »
حرف جر + صفة إشارية + اسم + صفة للاسم

ويلاحظ أيضا على مستوى حركة الأفعال بالقصيدة أن الأفعال ـ باستثناء « خفتت » ـ تأتى جميعا فى المضارع : تبث ـ تعصر ـ يذوب ، لتدعم تداعى معانيها .

ولا نريد أن نطيل التعمق فى إبراز جوانب أخرى ؛ لأننا نعتقد أن هذا قدر كاف للتدليل على ما نحن بصدده .

ويفهم من خلال هذا العرض العام ماهية اللغة الفنية وجوهر الوظيفة الأدبية كما صاغه رامون جاكبسون ولغويون آخرون نهجوا نهجه .

وهكذا نرى كيف تجذب الدالات أو العلامات اللغوية الانتباه لكى يتوقف عندها ؛ وهو الانتباه الذى تشده لغة الحديث إلى معنى النص وليس إلى بنيته .

والوظيفة الأدبية للغة ليست وقفا على الشعر ؛ فهى تعمل فى أى جنس أدبى (ولن نبالغ إذا قلنا فى أى عمل مكتوب) ؛ فالوظيفة الأدبية روح الأمثلة الشعبية وجوهرها ، كما أنها ركيزة من ركائز الدعاية والإعلان .

لقد قام رامون جاكبسون تدليلا على ذلك بتحليل التوظيف الأدبى للغة ، المستخدم فى الشعار الانتخابى الأمريكى I Like Ike (٢) وأصبح تحليل هذا الشعار نموذجاً تفسيريا شائعا . هذا علما بأن الصياغات الإعلانية بعامة لا تخلو من اللجوء والارتكاز على عملية التوظيف الأدبى للغتها .

وبهذه الطريقة يتحقق للنص الأدبى نسيج ثرى ملىء بدرجة ما بالعود المتكرر إلى الكلمات والبنى .

لقد قلت عبارة « نص أدبى » ولم أقل « نصا شعريا » ؛ ذلك أن الوظيفة تظهر حيث يكون الأدب ، سواء أكان قصيدة أم قطعة نثرية .

وتعمل الوظيفة الأدبية فى النص عمل النسيج الخلفى الذى تستند إليه الصور البلاغية والصياغات اللغوية الجميلة . ودون توظيف أدبى يتملك النص لن يكون هناك شعر حر .

ولنتذكر هنا المعارضة التى لقيها الشعر الحر لدى ظهوره وانتشاره ، فضلا عن أن هناك كثيرين ممن لا يعترفون بالشعر إلا إذا قدم لهم فى إطاره التقليدى .

ومازلنا حتى اليوم نواجه صعوبات تتمثل على المستوى التعليمى فى إقناع بعض الطلبة بأن الشعر الحر ليس نثرا بل شيئا يختلف كل الاختلاف عن النثر ، وإن كانت وسيلة الإقناع الدارجة تركز أساسا على مفهوم القصيدة وأثره على النفس البشرية ، فلا يقتنع بذلك إلا الذين وقعت القصيدة من أنفسهم موقعا مؤثرا .

ولم يستطع الذين ابتكروا الشعر الحر ، وهذا أمر منطقى ، أن يوضحوا طبيعة ابتكارهم ، كما لم يستطيعوا الرد على الاتهامات التى وجهت إليهم بأن الشعر الحر ليس إلا نثرا يفتقر إلى أصول البنية ، وأنه فوضوى غير متسق .

ولم يتمكن مبدعو الشعر الحر من دحض هذه الاتهامات ، بل وقفوا عند الدفاع عن أنفسهم بقولهم إنهم اضطروا فى عصر التجديد وعدم الاستقرار فى مظاهر الحياة الفردية والجماعية كافة ، إلى كسر القيود التقليدية ، وابتكار نظم حديثة للتعبير عن قيم شعرية جديدة .

ويقول جوستاف كان ، ورينيه دى جاردان . . . الخ ، إنهم رموا إلى ابتكار فن كلامى ينصهر فيه سلطان الكلمة وسلطان الموسيقى ، من أجل أن تنصاع القصيدة لإرادة الشاعر وليس الشاعر لإرادة القصيدة . فكل حالة نفسية أيا كانت ضآلتها ، وكل خلجة إبداعية خاطفة ، لابد أن يقابلها تجسيد مناسب ، خاطف أيضا ، وفريد من نوعه .

وقد دافع رينيه شيل Rene Chil فى كتابه « مبحث فى الفعل » Traite de Verb عن إيجاد وزن جديد ؛ هيكل حر . ولا تعنى هذه التسمية أن الشاعر عليه أن يفرض هذا الهيكل الحر على نفسه ، بل أن بيت الشعر يجب أن يكون رهن مادة القصيدة نفسها . ويمكن للبيت أن يطول أو يقصر ؛ يكثف أو يخف ؛ يمتلىء بالنبر أو يعوزه النبر ؛ مستجيبا فى ذلك لقواعد النحو أو « التضمين »* خدمة للمشاعر والأفكار .

ويفرد كل ما كتب عن الرمزية أهمية كبرى لتفسير جوستاف كان للشعر الحر ؛ وهو التفسير الذى جاء فى مقدمة كتابه : Palais Nomades (١٨٩٧) .

وتنصاع الوحدة الوزنية الجديدة لقوة الأحاسيس الكامنة عند الشاعر لدى كتابة القصيدة ، فتطول أو تقصر ، طبقا لنوعية أفكاره . . . والشعر الناجم عن هذا لا يقبل نظاما آخر غير الذى تفرضه هذه المشاعر ؛ وتكون النتيجة ترجمة كلامية لموسيقى الوزن الكامنة فى أعماق الشاعر .

وأمام هذا العنصر الجديد المتمثل فى « الدفعة » الخاصة بالجملة التى لا تخضع إلا للمشاعر التى تمليها ، تتراجع العناصر الوزنية التقليدية ، مثل النبر ، والقياس ، والعروض ، والوقفات . . . الخ .

وقد تبنى أمادو ألونسوبذكاء كل هذه التفسيرات عندما تعرض بالدراسة لشعر بابلونيرودا Pablo Neruda وإن كان لم يشر بوضوح إلى أى سابقة نظرية عندما وضع تفسيره الشخصى لشعر « نيرودا » . ويتجلى ذلك فى قوله « إن الوزن الشعرى الحر يتمثل فى الخطوات التى ينتظم بها حدس الشاعر ؛ فهى التى تهيىء مخرجا وشكلا للمشاعر الكامنة » . وهو يؤكد « أن تتابع مجموعة أبيات حرة يماثل تتابع وحدات حدسية ، أو تضمينا حدسيا تتطلبه حركة تدفق هذه المشاعر » .

إنه لتفسير خالد ذلك الذى قدمه هذا الناقد العظيم فى بداية أحد كتبه . يقول « إن الشاعر ينطلق من وحدة حدسية معقدة المعنى بسيطة الصياغة (إذا مسستَ فقط قلبى) ، ثم يبدأ فى تضخيم مشاعره وإثارتها حول هذا الحدس ، فينتقل به إلى مستويات أكثر عاطفية ، مقدما جله أو جزءا منه فى صياغات جديدة ، فتتحول (مسست) إلى (وضعتَ ثغرك) أو (لثمتَ) ، وينحل الثغر بدوره إلى (ثغر رقيق وأسنان) . .

وتدعم هذه الصورة ، صورة « الثغر » ، بالحديث عن « اللسان » ؛ أما ضجيج القلب الذى ينبض معبرا ، فيعبر عنه بالقول

* استخدمت هذا المصطلح للتدليل على ظاهرة عدم انتهاء الجملة لغويا فى البيت الذى بدأت فيه ، بل فى البيت أو الأبيات التالية . (المترجم)

« كان يبتسم بضجيج غامض » ؛ « بصوت عجلات قطار حالم » ؛ وتنطلق في الحال صور أخرى . .

كمياه متمايلة
كخريف في أوراق الشجر
كالدم
كضجيج اللهب الرطب يحرق السماء
يرن كأحلام ، كأغصان ، كأمطار
كنفير ميناء حزين » .

ويختتم أمادو ألونسو حديثه قائلا : « إن القصيدة ترتيب ملهم لعناصر تبرز في مجملها بمعاودتها وتعددها الوزن الإلقائي للشعر » .

وهذا أمر طبيعي جلي للعيان ، ولكن العجيب فيه أن أمادو ألونسو قد عرف هذه المعاودة وهذا التعدد على أنها من السمات الفردية الأسلوبية للشاعر الشيلي العظيم بابلو نيرودا ، في حين أنها جوهر الشعر الحر بعامة .

يقول أمادو ألونسو على سبيل المثال : « يستخدم نيرودا وسيلة وزنية ذات قيمة فنية عالية ، يمكننا الاصطلاح على تسميتها « التعدد في إطار موضوع واحد » ؛ أي تكرار عنصر واحد من خلال تركيبات وزنية متباينة ، وتناوب موسيقى بين عنصر وآخر ، أو بين عناصر متباينة صوتيا ولكنها من الطبيعة الشعورية نفسها » .

إذن فالتكرار الدوري المنظم هو جوهر الشعر الحر بوصفه المبدأ الأساسي الذي ترتكز عليه بنيته . والسبب في ذلك بسيط ؛ فعندما يمتنع الشاعر عن استخدام الأوزان التقليدية للشعر ، ويلجأ إلى تطبيق نظام الاختيار الحر للمجموعات الصوتية دوريا ، وهو غير المبدأ المعمول به في لغة الحديث ، فقد تبدو القصيدة لغة نثرية . لكن التوظيف الأدبي للغة يمنع ظهور القصيدة بمثل هذا المظهر ، وذلك عن طريق معاودة ظهور عناصر بعينها على مستويات التعبير كلها : الصوتية ، والصرفية ، والنحوية ، والمعجمية . وهذا ما يهيىء لنا ردا على الاتهام الذي يصف الشعر الحر ـ مستخفا ـ بأنه ليس إلا نثرا .

إن قصيدة الشعر الحر مسرح تكرار دوري منظم بلا حدود ؛ تكرار يعمق المشاعر الجامدة على السطح .

ولا شك أن مبدأ رامون جاكبسون الذي برهن على خصوبته لدى توضيح بعض أوجه الشعر الحر واللغة الفنية بصفة عامة ، لا يوفر لنا ردودا على كل مشكلات الشعر ، بل يعاني بطبيعة الحال من الاعتراضات .

وسوف أشير هنا إلى اثنين فقط من هذه الاعتراضات ظهرا مؤخرا :

الاعتراض الأول لـ « جورج مونين Georges Mounin » يرى فيه أن افتراضات رامون جاكبسون و « ليفين » Levin تعد شركا . ويتمثل هذا الشرك في محاولتها إقناعنا بأن المدلول هو الدال في الشعر ؛ وهو ما يجعلنا نتجاهل نصف النشاط الشعري .

لذلك فقد تدفعنا الـ « بويطيقا » الحديثة إلى العودة إلى التمييز بين البلاغة والشعر ، لأن التحليلات الشكلية التي تقصر إحدى قصائد « بودلير » على مجرد بنية ، تعطينا ـ يقول ساخرا ـ النتائج « السعيدة » نفسها إذا ما طبقت على أسوأ قصائد القرن الثامن عشر . ونلخص إدانته في أن مبتكري هذه الـ « بويطيقا » الحديثة ربما يهدفون إلى حملنا على نسيان وجود معنى شاعري .

ولكن يبدو أن هذا الاتهام غير قائم على أساس جيد فيما يتعلق بالاعتراف بأن التوظيف الأدبي للغة لا يمثل حكما على مجموع القيم التي يمكن حصرها علميا (بالأسلوب التجريبي) في الشعر .

إن شعار « الاستقلال التام أو الموت الزؤام »[3] يستخدم التوظيف الأدبي للغة ولكنه لا يحول هذا الشعار إلى عمل أدبي .

وإذا كانت الـ « بويطيقا » تهتم صراحة بالمكونات اللغوية للشعر فإن هدفها النهائي ـ طبقا لآخر منجزاتها ـ ليس الاستحواذ على مجال النقد الأدبي . وقد صرح بذلك نيكولاس روويه Nicolas Ruwe قائلا : « إن البويطيقا اللغوية ليست إلا أداة تهدف إلى توفير أساس صلب لا مجرد حدس للناقد » .

أما الاعتراض الثاني فيثيره هنري ميشونيك Henri Meschonic حين يقول : « بالرغم من القيمة الكبرى لنظرية رامون جاكبسون فإنها تظل جامدة ، تنتمي بصلة القرابة لبنائية سوسير وهيلمسليف Hjelmslev ، وذلك عندما تنظر إلى العمل الأدبي « نموذجا » . . . « تركيبا » . وإذا كان العمل الأدبي نظاما (مجموعة أقيسة) فهو في الوقت نفسه التناقض المتسق للغة والكلام . . . رمز بقدر ما هو علامة ؛ عزم وقصد ؛ ليس إبداعا فحسب ، بل نشاطا إبداعيا » .

ويبدو أن كل هذه المثالب قد استلهمت الاتهامات التي وجهها تشومسكي وتلامذته إلى البنائية اللغوية التقليدية ، التي وفرت ردودا تبدو قيمة على كثير من مشكلات اللغة . وخلاصة القول إن ميشونيك لم يجانبه الصواب .

لذلك فنحن في انتظار « بويطيقا » جديدة ، تقوم على تفسير القصيدة على أساس أنها ليست إبداعا بل نشاطا إبداعيا ؛ ليس على أنها نتاج بل على أنها طاقة خلاقة .

ويبدو أن هذا كان هدف الأسلوبية الألمانية . لذلك أعتقد أن المفاهيم التي ألقى عليها علماء اللغة السلاف الضوء ، ولا سيما الرؤية الشخصية التي صاغها رامون جاكبسون لهذه المفاهيم ، ستتيح لنا المضي قدما في تعميق معرفتنا بلغة الشعر بصفة عامة ، والأساليب الفردية بصفة خاصة .

الهوامش

(١) ديوان بدر شاكر السياب ، المجلد الأول ، دار العودة بيروت ١٩٧١ صفحة ٢١ . وتجدر الإشارة هنا إلى أننا استبدلنا بالتطبيق الذي قدمه الناقد الأسباني في مقاله هذا النموذج من شعر السياب . (المترجم) .

(٢) Ike اسم اشتهر به أيزنهاور خلال حملاته الانتخابية ؛ ويتمثل التوظيف الأدبي للغة في هذا الشعار في التكرار الصوتي للمقطع Ike وحرف I وهذه الظاهرة نفسها هي التي شاع نتيجة لها شعار « الاستقلال التام أو الموت الزؤام » على ألسنة المتظاهرين المصريين ضد الاحتلال الإنجليزي . (المترجم) .

(٣) استبدلنا بالشعار الأسباني هذا الشعار ـ كما سبق . (المترجم) .

الاختلاف المُرجأ *

تأليف: چاك ديريدا
ترجمة: هدى شكرى عيّاد

مقـدمة :

يقدم جادامر وريكور نظريات إيجابية للتفسير، بمعنى أنها تسلم بأن الأعمال الفنية والنصوص الأخرى تفسر لنا مظاهر هذا العالم وتشرحه. ويمكن أن نقول إنهما يتبعان افتراض هيدجر أن الاختلاف الوجودى والاختلاف بين الكينونة Being والكائنات beings يسمح بإمكانية الكشف عن الكينونة (وإن ظلت خفية فى الوقت نفسه).

والنظرية التفسيرية مبنية على افتراض أن الفهم ينبع دائماً من سياق إنسانى، والبديل الطبيعى هو أن نرى فى العمل الفنى أو أى نص آخر شكلاً من الكتابة ينبع من الظروف الإنسانية التى نستجيب لها بكتابة أخرى، تنبع أيضاً من الظروف الإنسانية. ولكن لا يوجد مستوى مستقل للحقيقة أو للواقع. وتفسير ديريدا هنا يتبع طريق جادامر فى البحث عن تأكيد المتطلبات الأساسية للنص وأثره عن طريق الهدم أو التفكيك. ولكن على عكس جادامر، فإن ديريدا لا يجد مستوى حاسماً للفهم؛ فالتفسير هو مجرد استمرار للكتابة، يغرق فى ظروفه الخاصة. والاختلاف الوجودى يدخل عند ديريدا فى الاختلاف المرجأ.

والاختيار هنا ليس بين الفن وتفسير الأعمال الفنية، ولكن بين ظروف اللغة والفهم عموماً. والاختلاف المرجأ يطرح مشكلات عميقة للكينونة والميتافيزيقا، وكذلك لفهم أى نص. والمشكلة الأساسية هى كيف يستطيع أى عمل أو أى كيان أن يفرض حدوداً لكيفية فهمه وتفسيره، وهل يستطيع ذلك حتماً أم لا. ومشكلة التفسير هنا لا تختص بالأعمال الفنية وحدها. وأحد الأسئلة التى يجب أن نسألها هو: هل تسمح لنا نظرية ديريدا بالنظر إلى الأعمال الفنية وتفسيراتها بوصفها شيئاً فريداً فى حد ذاته؟

يبدو الفعل «يختلف» differ(differer) مختلفاً فى ذاته؛ فهو يشير ـ من ناحية ـ إلى الاختلاف بمعنى التميز، أو عدم التساوى، أو التفرد؛ ويعبر من ناحية أخرى عن تداخل العوامل المؤثرة فى عملية التأخير، أو التباعد (spacing) أو الإطالة (temporalizing) التى تؤجل حتى «فيما بعد» ما هو غير متاح فى الوقت الحالى؛ أى ما هو ممكن ولكنه غير ممكن فى الوقت الحالى. وأحياناً يتطابق «المختلف» و«المرجأ» ـ فى اللغة الفرنسية ـ مع الفعل «differ»، وإن كانت هذه العلاقة ليست مجرد ارتباط بين الحدث والدافع، أو السبب والنتيجة، أو الأساسى والمشتق.

* نص محاضرة ألقاها دريدا فى «الجمعية الفلسفية الفرنسية» ونشرت فى مجلتها (يوليو ـ سبتمبر ١٩٦٨) وقد نقلناها عن الترجمة الإنجليزية بقلم دافيد ب. أليسون ضمن كتاب «الكلام والظواهر»:
Jacques Derrida; Speech and Phenomena; translated by David B. Aliison Evanston; North Western University Press; 1973 pp. 129 - 160.

والفعل « to differ » يشير فى حالة إلى « اللاهوية » ؛ وفى الحالة الأخرى يشير إلى مستوى « المتماثل » (same) ؛ غير أنه لابد من وجود أصل مشترك وإن كان مختلفاً مرجأ (differant)[1] فى المجال الذى يربط حركتى الاختلاف معاً . وبداية ، فإننا نطلق كلمة «differance» ، أو الاختلاف المرجأ ، على هذا التماثل غير المتطابق ، بكتابة حرف « a » غير المنطوق . وفى هذا تتحقق المزية المرجوة من الإشارة إلى الاختلاف (differing) ، سواء بمعنى التباعد والإطالة ، أو بمعنى حركة بناء أى انفصال .

ومن هنا فإن الاختلاف المرجأ « differance » يتميز عن الاختلاف « difference » فى أنه يشير إلى تعذر الحد من الإطالة «temporalizing» (وهو ما يطلق عليه أيضاً « temporalization» . وفى لغة الفلسفة ، التى لم تعد تنى بالغرض هنا ، قد يعرف هذا بتكوين الزمن الأساسى ، مثلما يتضمن اصطلاح «spacing» تكوين الحيز الأساسى) . والاختلاف المرجأ ليس ببساطة إيجابياً (إنه ليس أكثر من إنجاز شخصى) ، ولكنه يشير – على نحو لافت – إلى الموقف المتوسط الذى يسبق التعارض بين السلبية والإيجابية . ومن الأنسب أن يقال إن كلمة «differance» ، باستعمال حرف «a» ، تشير إلى ما قد يطلق عليه فى اللغة القديمة أصل حصول الاختلاف ، والاختلاف فيما بين الاختلافات ، أى لعبة الاختلافات . ومن هنا فإن وظيفة الاختلاف المرجأ وموضعه يوجدان حيثما يتعلق الحديث بالاختلافات .

والاختلاف المرجأ ليس كلمة وليس فكرة ؛ ومع ذلك فسوف نرى فيه الاتصال – أكثر مما سنرى المحصل أو المجموع – فيما بين ما نقش على نحو حاد فى فكر ما يمكن أن نسميه « عصرنا » : الاختلاف بين القوى عند نيتشه ؛ ومبدأ سوسير للاختلاف السيميولوجى ؛ والاختلاف بمعنى إمكانية التطريق العصبى[2] ، والانطباع ، والتأثير المرجأ عند فرويد ؛ وتعذر إنقاص أثر الآخر عند ليفيناس ؛ والاختلاف بين الوجودى وحقيقى الوجود عند هيدجر .

والتفكير فى التحديد الأخير للاختلاف سيقودنا إلى النظر فى اختلاف الصوت الاستراتيجى ، أو الصلة المتميزة نسبياً أو المشروطة ، التى تشير إلى نهاية الوجود ونهاية النظام الفكرى والتسمية ؛ وهى النهاية التى تنتج عن توظيف الآثار الناتجة .

وهكذا ، فإننى سوف أتكلم عن حرف واحد من الأبجدية هو الحرف الأول ، إن كنا نؤمن بالأبجدية وبكل التأملات التى شغلت بها .

سأتكلم عن حرف الـ « a » الذى يجب أن نقدمه من حين إلى آخر عند كتابة كلمة « difference » . وقد بدا هذا ضرورياً من خلال كتابتى عن الكتابة ، بكتابة تمد خطوطها جميعاً على نحو ما إلى خطأ هجائى جسيم ، هو انتهاك للقواعد التى تحكم الكتابة ، وانتهاك للقانون الذى يحكمها وينظم تقاليد الملاءمة فيها . على أنه فى استطاعتنا دائماً – واقعياً أو نظرياً – أن نزيل هذا الخطأ الهجائى أو نحد منه . وفى كل الحالات المختلفة تحليلياً ، وإن كانت عملياً متشابهة ، قد نجده شيئاً خطيراً أو غير مناسب ، أو قد نفترض أن السذاجة المتناهية شىء مسل . وسواء اهتممنا أم لم نهتم بغض النظر فى هدوء عن هذه المخالفة ، فإن الاهتمام الذى نوليها إياه فى البداية سيسمح لنا بتعرف هذا الحرف غير المنطوق والمستبدل فى هذا التعديل الكتابى ، كما لو كانت السخرية البكماء قد أوصت باستخدامه . ونستطيع أن نتصرف دائماً كما لو كان ذلك لا يسبب أى اختلاف . ولابد أن أبدأ بالقول بأن هذا السرد من ناحيتى لا يبرر ذلك الخطأ الهجائى الصامت أو يعتذر عنه ، بقدر ما يصعد من طبيعته التى تفرض ذاتها .

ومن ناحية أخرى ، لا بد أن يلتمس لى العذر إذا أنا أشرت ، ولو ضمنا ، إلى أحد النصوص التى غامرت بنشرها . وما أرجو أن أحاوله إلى حد ما (وإن كان ذلك هو الهدف الذى تقع الغاية منه فى نطاق المحال لأسباب شرعية أساساً) هو بالتحديد أن أجمع معاً الطرق المختلفة التى استطعت استخدامها ، أو الطرق التى سمحت لها بأن تفرض نفسها على ، فيما أطلق عليه ابتداء كلمة « differance » فى هجائها الجديد ، أو فكرة الاختلاف المرجأ . على أن الاختلاف المرجأ – كما سنرى – ليس كلمة وليس فكرة أيضاً . وهنا فإنى أصر على كلمة تجميع (assemblage) لسببين : فمن ناحية ، هى ليست موضوعاً لوصف التاريخ وإعادة خطواته نصاً نصاً وسياقاً سياقاً ، مبيناً فى كل مرة أى نظام استطاع أن يفرض هذه الفوضى الكتابية . فمع أن ذلك كان ممكناً ، فإن ما يهمنا هو النظام العام لجميع هذه النظم . ومن ناحية أخرى ، فإن كلمة « تجميع » تبدو أكثر قابلية للتعبير عن هذه « المعية » المزمعة هنا ، ولها ذلك البناء المتشابك والنسيج العنكبوتى الذى يسمح للخيوط المختلفة وللخطوط المختلفة للإحساس أو للقوة بالانفصال مرة أخرى ، فى الوقت نفسه الذى تكون فيه مستعدة لأن تجمع بين عناصر أخرى .

وتمهيداً لذلك ، فلنتذكر أن هذا التدخل الكتابى المعين

قد تم تصوره عند كتابة سؤال عن الكتابة ؛ وهو تدخل تم ببساطة ليصدم القارىء أو عالم النحو. وفى الحقيقة أن هذا الاختلاف الكتابى («a» بدلاً من «e»)، أى هذا الاختلاف الواضح بين ما هو فى الظاهر علامتان صوتيتان أو حركتان، يبقى كتابياً فحسب ؛ فهو يكتب أو يقرأ، ولكنه لا يسمع ولا يمكن أن يسمع. وسنرى إلى أى حد هو أيضاً خارج نطاق الفهم. وهو اختلاف تبرزه علامة صماء أو نصب صامت ؛ أو يمكن أن نقول : يبرزه هرم – وفى ذهننا ليس مجرد الشكل الكبير للحرف المطبوع (A)، ولكن أيضاً النص الموجود فى دائرة معارف هيجل، الذى يقارن فيه تكوين هذه العلامة بالهرم المصرى. إذن فحرف الـ «a» فى differance لا يسمع ؛ فهو يبقى صامتاً وسرياً وحذراً كالقبر[٣].

وهو قبر لا يبعد كثيراً عن الإشارة إلى موت ملك (بشرط أن يستطيع الفرد حل شفرة أسطورته).

وليس فى وسعنا أن نحمل هذا القبر على مجرد أن يعيد الصدى، فأنا لا أستطيع من خلال كلامى الآن أمام الجمعية الفرنسية للفلسفة أن أجعلكم تعرفون أى اختلاف أتكلم عنه فى اللحظة نفسها التى أتكلم فيها، وكل ما فى وسعى هو أن أتكلم عن هذا الاختلاف الكتابى بأن ألتزم بكلام غير مباشر للغاية عن الكتابة، وبشرط أن أحدد فى كل مرة أننى أشير إلى الاختلاف difference بحرف الـ «e» أو الاختلاف المرجأ بحرف الـ «a». كل ذلك لن يبسط اليوم من الأمر شيئاً، وسوف يحدث لنا متاعب جمة عندما نريد أن يفهم كل منا الآخر. وعلى أى حال فعندما أحدد نوع الاختلاف الذى أعنيه، أى عندما أقول بحرف الـ «a» أو بحرف الـ «e»، فإن ذلك سيشير إلى نص مكتوب يحكم كلامى – نص أمامى سوف أقرؤه، وسوف اضطر إلى أن أرشد أعينكم وأيديكم إليه. ونحن لا نستطيع هنا أن نحجم عن المرور داخل النص المكتوب لنصل من خلال ما فيه من فوضى إلى تنظيم أنفسنا. وهذا ما يهمنى قبل كل شىء.

ومما لا شك فيه أن هذا الصمت الهرمى للاختلاف الكتابى بين حرف الـ «a» وحرف الـ «e» لا يظهر ولا يمكنه العمل إلا فى نظام كتابة صوتية، وفى لغة أو نحو مرتبط تاريخياً بالكتابة الصوتية، ومرتبط بالثقافة التى لا يمكن أن ينفصل عنها فى مجملها. ولكنى أود أن أقول إن هذا الصمت الذى لا يعمل إلا فى داخل ما يطلق عليه الكتابة الصوتية هو – على وجه التحديد – مايذكرنا بأنه، وعلى خلاف التعصب الهائل، ليس هناك كتابة صوتية. فما يطلق عليه الكتابة الصوتية لا يستطيع العمل – شرعياً ومبدئياً، وليس نتيجة لبعض القصور الواقعى أو الفنى – إلا عن طريق إدماج العلامات اللاصوتية (علامات الترقيم، المسافات الخ) التى سنرى سريعاً الخطأ فى وصفها جميعاً بالعلامات عندما نفحص بناءها وضرورتها. وقد ذكرنا سوسير بأن لعبة الاختلافات هى الشرط العملى، أو شرط إمكانية أى علامة ؛ أما هى فصامتة. فالاختلاف بين «فونيمة» وأخرى، وهو ما ينشأ عنه وجودهما وفعاليتهما، غير مسموع ؛ أى أن اللا مسموع يجعل الفونيمتين مسموعتين فى حالة وجودهما. فإذا لم يكن هناك – إذن – كتابة صوتية خالصة، فذلك يرجع إلى عدم وجود صوت صوتى خالص. والاختلاف الذى يبرز الفونيمات ويجعلها مسموعة ومفهومة يبقى غير مسموع.

وقد يثار اعتراض بأن تلك الأسباب ذاتها تجعل الاختلاف الكتابى غارقاً فى الظلام، لا يؤلف أبداً اكتمال اصطلاح ذى معنى، بل يطيل من صلة غير مرئية، هى علامة العلاقة غير الظاهرة بين منظارين. وهذا بلا شك حقيقى. وبما أن الاختلاف بين حرف الـ «e» وحرف الـ «a» الموجود فى «differance» يلغى كلا من النظر والسمع، فإن هذا يوحى بأنه ينبغى علينا الرجوع إلى نظام غير متعلق بالإدراك. ولكننا لا نرجع أيضاً إلى قابلية للفهم أو إلى مثالية ترتبط عن طريق الصدفة بموضوعية النظر أو بالفهم. لا بد أن نرجع إلى نظام يقاوم التعارض الفلسفى الأساسى بين المدرك والمفهوم. والنظام الذى يقاوم هذا التعارض، ويقاومه لأنه يسانده، يظهر بوضوح فى حركة الاختلاف المرجأ «differance» بين اختلافين أو بين حرفين. وهذا الاختلاف المرجأ لا ينتمى إلى الصوت أو إلى الكتابة بالمعنى المفهوم ؛ وهو يحدث، مثله فى ذلك مثل هذا المكان الغريب الذى سيجمعنا لمدة ساعة، يحدث فيما بين الكلام والكتابة، وفيما وراء الألفة الهادئة التى تربطنا بكل منهما، موهمة إيانا فى بعض الأحيان أنهما شيئان مختلفان.

والآن، كيف أتكلم عن حرف الـ «a» فى «differance»؟ من الواضح أنه لا يمكن الكشف عنه ؛ فنحن لا نستطيع سوى أن نكشف عن ما يمكن فى لحظة ما أن يكون حاضراً أو ظاهراً، أى ما يمكن أن يوضح وأن يقدم بصفته موجوداً، حاضراً كائناً فى حقيقته، أى حقيقة الحاضر أو حضور الحاضر. ومع ذلك فإن كان الاختلاف المرجأ هو (أود أن أسقط كلمة «هو») ما يجعل الحاضر الكائن ممكناً، فهو نفسه لا يظهر كذلك أبدا ؛ فهو لا يمكن

إعطاؤه مطلقاً على أنه شيء حاضر . وينتج عن بقائه بعيداً ، وعدم كشفه عن نفسه ، أن الاختلاف المرجأ يذهب إلى ما بعد نظام الحقيقة في هذه النقطة على وجه التحديد ، وبهذه الطريقة المحددة ، وإن كان هو نفسه غير مختف ، كما لو كان شيئاً أو كائناً غامضاً في المنطقة الخفية للمجهول . وأى عرض له سيؤدى به إلى الاختفاء بما أنه اختفاء ، فهو يختبىء حين يغامر بالظهور .

ولهذا فإن الالتفافات والعبارات والجمل التى سألجأ إليها غالباً سوف تشبه مثيلاتها فى علم اللاهوت السلبى ، ولن تتميز عنها فى بعض الأحيان . وقد أشرنا من قبل إلى أن الاختلاف المرجأ لا يوجد ، وأنه لا يمثل أى نوع من الحاضر الكائن . ولا بد أن نوضح كل ما هو ليس إياه ، ومن ثم نوضح أنه ليس له حضور أو جوهر . فهو لا ينتمى إلى أى مقولة متعلقة بالكينونة ، سواء الحضور أو الغياب . ومع ذلك ، فما يشار إليه على أنه اختلاف مرجأ ليس لاهوتياً ، بل إنه ليس كذلك حتى فى أكثر النظم سلبية للاهوت السلبى . والأخير ـ كما نعرف ـ يشغله دائماً أن يجعل الحقيقة فوق الجوهرية تصل إلى ما وراء المقولات المحددة للجوهر والوجود ، ويسرع دائماً لتذكيرنا بأننا وإن رفضنا الإيمان بإسناد الوجود إلى الله فذلك للاعتراف به كياناً سامياً لا يمكن إدراكه أو وصفه . وهنا ، كما سيتأكد فيما بعد ، لا مجال لهذا التصرف . والاختلاف المرجأ ليس فقط لا يمكن اختزاله إلى تخصيصات وجودية أو لاهوتية ، أو لاهوتية وجودية ، ولكنه يفتح المسافة التى تبرز فيها اللاهوتية الوجودية (الفلسفة) منهجها وتاريخها . ومن ثم ، فالاختلاف المرجأ يشمل اللاهوتية الوجودية أو الفلسفة ، ويسمو عليها نهائياً .

ولست أعرف ـ للسبب نفسه ـ من أين أبدأ تحديد هذا التجميع أو هذا الرسم البيانى للاختلاف المرجأ . وما نحن بصدده الآن هو ضرورة حضور بداية شرعية ، أو نقطة بدء مطلقة ، أو تبعية لمبدأ . وتبدأ مشكلة الكتابة بقضية البدايات arché . ومن هنا فإن ما أعرضه الآن لن يتطور فى بساطة إلى نقاش فلسفى يقوم على أساس المبدأ والمسلمات والبديهيات والتعريفات ، ويتحرك تبعاً لخط النقاش ذى المنهج العقلى . فعند إبراز الاختلاف المرجأ ، يصبح كل شىء موضع استراتيجية ومخاطرة . فهو استراتيجى لأنه ما من حقيقة متعالية حاضرة خارج دائرة الكتابة يمكن ـ لاهوتياً ـ أن تتحكم فى كلية هذا المجال . وهو مخاطرة لأن هذه الاستراتيجية لا تعنى مجرد تكييف التكتيكات تبعاً للهدف النهائى ، أو للغاية من فكرة السيطرة ، أعنى التمكن أو التملك النهائى لحركة ما ومجال ما . وهكذا فإنها ـ أخيراً ـ استراتيجية بلا نهاية . وقد كان من الممكن أن نطلق عليها التكتيكات العمياء أو الشطح الإمبيريقى ، لو لم تكن قيمة المذهب الإمبيريقى نفسه قد استمدت معناها من تعارضها مع المسئولية الفلسفية . وإذا كان هناك نوع من الشطح فى اقتفاء أثر الاختلاف المرجأ ، فهو أنه لا يتبع خط الكلام الفلسفى المنطقى ، أو خط نقيضه المتمم والمماثل ، وهو الكلام المنطقى الإمبيريقى . وتبقى فكرة اللعب بعيدة عن هذا ، فهى تشير إلى وحدة الضرورة والمصادفة فى حساب تغايرى لا ينتهى ، سابق على الفلسفة وتال لها .

ولهذا فإنه وفقاً لقواعد اللعبة ، إذا نحن أدرنا الوجه الآخر للفكرة ، فعلينا أن نتقدم إلى فكرة الاختلاف المرجأ عن طريق موضوع الاستراتيجية أو الحيلة . وأود أن أؤكد بهذا التبرير الاستراتيجى أن فعالية الفكرة الرئيسية للاختلاف المرجأ من المحتمل جداً ، بل يجب يوماً ما ، أن تحذف ، بمعنى أن تستسلم إن لم يكن لبديلتها ، فإلى التداخل فى سلسلة من الحوادث لم تسيطر هى فى الحقيقة عليها مطلقاً . وهذا يعنى أيضاً أنها ليست فكرة لاهوتية .

سأقول أولاً إن الاختلاف المرجأ ، وهو ليس كلمة أو فكرة ، قد بدا لى أكثر الموضوعات مناسبة للتفكير ، إن لم يكن للفهم الكامل ، فيما يميز العصر « epoch » الذى نعيش فيه . ولهذا فإنى أبدأ استراتيجياً من الزمان والمكان اللذين نوجد « نحن » فيهما ، مع أن بدايتى ليس لها أخيراً ما يبررها ، ومع أننا لا نستطيع أن ندعى معرفتنا بمن « نحن » ، وأين « نحن » وما حدود أى عصر نعيش فيه ، إلا على أساس الاختلاف المرجأ « وتاريخه » .

إن الاختلاف المرجأ ليس كلمة وليس فكرة ، ومع ذلك فلنحاول أن نصل إلى تحليل دلالى تقريبى وبسيط ، يقربنا من موضوع النقاش .

نحن نعلم أن الفعل differ (واللاتينى differre) له معنيان يبدوان مختلفين إلى حد كبير . ففى معجم Littre مثلاً ، نجد أن كلا منهما موضوع لفقرة منفصلة . وبهذا فإن الفعل اللاتينى ليس الترجمة البسيطة لـ diapherein باليونانية . وهذه الحقيقة سيكون لها نتائجها لدينا عندما نربط مناقشتنا بلغة معينة ، تعد أقل فلسفية فى الأساس من الأخرى . وتوزيع المعنى فى الفعل diapherein فى اليونانية يخلو من أحد المعنيين فى الفعل اللاتينى differre ، وبالتحديد معنى التأجيل حتى « إلى ما بعد » ، والأخذ فى الحسبان ،

والتفكير فى الزمن والدوافع فى عملية تتضمن الحساب الاقتصادى ، والانحراف عن الطريق المباشر ، والمهلة والتأخير والتحفظ والتمثيل - أى كل المفاهيم التى سأوجزها هنا فى كلمة لم أستخدمها أبداً ولكن يمكن إضافتها إلى المجموعة ، وهى كلمة « الإطالة » (temporalizing) . والفعل « يختلف » (to differ) بهذا المعنى ، هو أن نطيل أو أن نرجع إلى وسيلة التطويل أو الإطالة فى الالتفاف الذى يعلق إنجاز الرغبة أو الإرادة أو إشباعها ، أو يحملها بعيداً إلى طريق يلغى فيه تأثيرها ، أو يلطف من حدته ، سواء تم ذلك فى الإدراك أو فى اللاوعى . وسنرى فيما بعد بأى معنى يصبح هذا التطويل إطالة أو مسافة ، ومسافة زمنية ، وزمناً مسافياً ، و « تكويناً أساسياً للمكان والزمان » ، على نحو ما تطلق عليه الميتافيزيقيا أو علم الطبيعة السامى فى اللغة محل النقد والاستبدال هنا .

والمعنى الآخر للفعل « يختلف » هو المعنى الأكثر شيوعاً وتعريفاً ، وهو معنى عدم التماثل والاختلاف والتميز ... الخ. وفى لفظ « مختلفون » «differents» ، سواء دل على تغيير الاختلاف أو تغيير التجاوب أو المجادلة ، لابد من وجود الفاصل الزمنى والتباعدى بين العوامل المختلفة بطريقة إيجابية وديناميكية ، وبقدر من المثابرة على التكرار .

ولكن كلمة « اختلاف » « difference » ، بحرف الـ «e» ، لا يمكن أبداً أن تشير إلى الاختلاف بمعنى الإطالة أو الجدال . وهذا المعنى المفقود هو ما يجب على كلمة « differance » ، بحرف الـ « a » ، أن تعوضه من فقدان للمعنى . فهى تستطيع الإشارة فى آن واحد إلى مركب معانيها فى كليته ؛ فهى كلمة متعددة المعانى فى آن واحد ، على نحو لا يفسح المجال لاختزالها . وهذه نقطة ستكون مهمة فى الموضوع الذى أحاول الآن أن أصل إليه . وهى تشير إلى هذا المركب الكامل للمعانى ، ليس فقط عندما تدعمها لغة أو نص يتولى الشرح (كأى تعبير بواسطة الكلمات) ، ولكنها فى الواقع تفعل ذلك أيضاً بنفسها على نحو ما ، أو على الأقل تستطيع القيام بذلك بنفسها بطريقة أسهل مما تستطيع أى كلمة أخرى . فهنا يأتى حرف الـ « a » مباشرة من اسم الفاعل « differant » ، بمعنى « مخالف » ، ويجعلنا أكثر قرباً من عملية « الاختلاف » فى تطورها ، وقبل أن ينتج عنها التأثير الذى يتكون بما هو تأثير مختلف ، أو ناتج عن الاختلاف « difference » - بحرف الـ « e » . ومن خلال نظام مفهومى ، وبلغة المتطلبات التقليدية ، يمكننا القول بأن الاختلاف المرجأ يشير إلى السببية المنتجة والأساسية التكوين ؛ وهى عملية القطع والانقسام التى تصبح خلافاتها واختلافاتها هى التأثيرات أو النتائج المتكونة . ولكن فى حين يقربنا الاختلاف المرجأ من الجوهر المصدرى والإيجابى للاختلاف ، فإنه يعادل أو يحايد ما يشير إليه المصدر على أنه إيجابى بالطريقة نفسها التى لا تشير بها كلمة « الحديث » (parlance) إلى الفعل البسيط للكلام - كلامك مع أحد أو كلام أحد معك . كذلك فإن « الرنين » (resonance) ليس فعل « الرن » . وهنا لابد فى استخدامنا للغة من النظر إلى النهاية «ance-» على أنها محددة فيما بين الإيجابى والسلبى ، وسنرى لماذا لا يعنى الاختلاف المرجأ ببساطة الإيجابى أو السلبى ، بل يعيد إلى الذاكرة شيئاً أو يعلن عن شىء ، متخذاً موقفاً وسطاً ، ويتكلم عن أى عملية ليست عملية فى الواقع ، ولا يمكن تصورها ، سواء على أنها عاطفة أو فعل لفاعل يقع على مفعول ، أو على أنها تبدأ من وسيط أو من متلق ، أو على أساس أى من هذه الاصطلاحات أو من منظوره . ولكن ربما تكون الفلسفة قد بدأت بتوزيع الموقف الوسط ، الذى يعبر عن نوع من اللزوم ، بين حالتى الفعل والانفعال ، وتكونت هى نفسها من خلال هذا القمع .

والآن ، كيف يتحد الاختلاف المرجأ بمعنى الإطالة temporalizing والاختلاف المرجأ بمعنى التباعد spacing ؟

لنبدأ بمشكلة العلامات والكتابة ، بما أننا فى داخلها بصورة فعلية . من العادى أن نقول إن العلامة توضع فى مكان الشىء نفسه ، أو الشىء الموجود . و « الشىء » هنا هو المعنى والمشار إليه أيضاً ؛ أى أن العلامات تمثل الموجود present فى غيابه ؛ أى تأخذ مكانه . فنحن عندما لا نستطيع أن نمسك بالشىء أو بالموجود وأن نظهره ، أو عندما لا يظهر الموجود نفسه ، فإننا نلجأ إلى الإشارات أو العلامات . إننا نعطى أو نأخذ ، أى نصنع العلامات . وهكذا تصبح العلامة وجوداً مرجأ . وسواء كان الأمر علامات لفظية أو مكتوبة ، أو سندات نقدية ، أو وفوداً منتخبة أو ممثلين سياسيين ، فإن حركة العلامات تؤجل لحظة مواجهة الشىء نفسه ؛ وهى اللحظة التى نستطيع فيها أن نضع أيدينا عليه ، أو نستخدمه ، أو نلمسه ، أو نراه ؛ أى أن يكون لدينا حدس حضورى به . وأنا أصف هنا بناء العلامات كما هو محدد تقليدياً ، لأعرف « التعبير » من خلال وصف بسيط لصفاته ، « بالاختلاف المرجأ للإطالة » . وهذا التحديد التقليدى يفترض بصورة قبلية أن العلامة (التى تؤجل الموجود) لا يمكن إدراكها إلا على أساس الموجود الذى تؤجله ، وبالنظر إلى الموجود المؤجل الذى

ينوى الشخص أن يعيد تخصيصه . وتبعاً لعلم العلامات التقليدى (السيميولوجيا) ، فإن استبدال علامة الشىء بالشىء نفسه هو أمر ثانوى ومؤقت ؛ فهو الثانى فى الترتيب بعد الوجود الأصلى المفقود الذى تشتق منه العلامة ؛ وهو مؤقت بالنسبة إلى هذا الوجود الغائب والنهائى ، الذى تستخدم العلامة بالنسبة إليه بوصفها حركة اتصال .

ولا شك فى أننا – فى محاولتنا فحص هذه الظواهر الثانوية والمؤقتة للبديل – سنحاول أن نلتى نظرة على شىء مثل الاختلاف المرجأ الأساسى . غير أننا لم يعد بإمكاننا أن نطلق عليه صفة « الأساسى » أو النهائى ، بما أن خواص الأصل والبداية والغاية ... الخ، قد أشارت دائماً إلى الحضور . وبهذا فإن البحث فى الخاصية الثانوية والمؤقتة للعلامة ، فى مواجهة الاختلاف المرجأ الأساسى ، سيكون له هذه النتائج :

١ – لا يمكن فهم الاختلاف المرجأ تبعاً لمفهوم « العلامة » التى عدت دائماً تمثيلاً للحضور ، ودخلت ضمن تكوين نظام فكرى أو لغوى ، تحدد على أساس الحضور وبالنسبة إليه .

٢ – بهذه الطريقة سوف نشكك فى وزن الحضور أو مقابله المناظر له وهو الغياب أو النقص . وسوف نثير التساؤل حول الحد الذى قيدنا دائماً من حيث إننا نسكن فى لغة ونظام فكرى ، عند تشكيل معنى للكينونة بصفة عامة ، حضوراً أو غياباً على السواء ، ضمن مقولة للوجود being أو للكينونة beingness . ويبدو حقاً أن هذا النوع من التساؤل الذى انقدنا إليه هو من نوعية تساؤلات هيدجر ، وأن الاختلاف المرجأ يبدو كأنه يقودنا عائدين إلى الاختلاف بين الوجودى وحقيقى الوجود . ولكن اسمحوا لى أن أؤجل هذه الإشارة . وسأكتفى بأن ألفت النظر إلى أن هناك علاقة تداخل قوية – إن لم تكن شاملة وضرورية ولا يمكن الحد منها – بين الاختلاف المرجأ بمعنى الإطالة والتطويل (وهو ما أصبح من غير الممكن أن ندركه داخل نطاق الحاضر) ، وما يقوله هيدجر عن التطويل ، وهو – على وجه التحديد – أن التطويل بما هو أفق جوهرى لمشكلة الكيان لا بد من أن يتحرر من السيطرة التقليدية والميتافيزيقية للحاضر أو الآنى .

ولنقتصر أولاً على المظاهر السيميولوجية للمشكلة ، لنرى كيف يتداخل الاختلاف المرجأ بوصفه إطالة ، مع الاختلاف المرجأ بوصفه مباعدة . وأغلب البحوث السيميولوجية أو اللغوية المسيطرة الآن على مجال الفكر ، سواء بسبب نتائج أبحاثها الخاصة أو بسبب دورها بما هى نموذج تنظيمى معترف به بصفة عامة ، ترجع فى أصولها إلى سوسير بوصفه مؤسساً لها ، صواباً كان ذلك أو خطأً . فقد كان سوسير أول من قال بعشوائية العلامات والخاصية المتباينة للعلامات بوصفها مبدأين للسيميولوجيا العامة (علم العلامات) ، وبخاصة لعلم اللغويات . وكما نعلم فهذان الموضوعان (العشوائى والتباينى) لا ينفصلان عنده . ولا توجد العشوائية إلا لأن نظام العلامات يتكون نتيجة لاختلافات بين الكلمات وليس نتيجة لاكتمالها . وعناصر التعبير لا تعمل عن طريق القوة المحكمة لجوهرها ، بل عن طريق شبكة التعارضات التى تميزها وتربط بينها . ويقول سوسير إن العشوائية والتباينية خاصتان متلازمتان وشرط للتعبير . ومن ثم فإن هذا المبدأ للاختلاف يؤثر على العلامة فى مجملها ، أى على جانبى الدال والمدلول كليهما . والمدلول هو المفهوم أو المعنى المثالى . والدال هو ما يسميه سوسير « الصورة » المادية (الصوتية مثلاً) . ولسنا مضطرين هنا إلى الدخول فى جميع المشكلات التى تثيرها هذه التعريفات ؛ ويكفى أن نستشهد بسوسير فيما يهمنا :

« يتكون الجانب المفهومى للقيمة من العلاقات والاختلافات بالنسبة إلى مصطلحات اللغة الأخرى . ويمكن القول نفسه بالنسبة إلى الجانب المادى فيها ... وكل ما قيل حتى الآن يمكن تلخيصه فى أن اللغة لا يوجد فيها إلا الاختلافات . وأهم من ذلك أن الاختلاف بعامة يتضمن عناصر إيجابية يقوم الاختلاف بينها ، ولكن فى اللغة توجد الاختلافات فحسب ، بدون العناصر الإيجابية . وسواء أخذنا المدلول أم الدال ، فاللغة لم يوجد لديها أفكار أو أصوات قبل النظام اللغوى ، بل كان لديها اختلافات مفهومية وصوتية نبعت من النظام . فالفكرة أو المادة الصوتية التى تحتويها العلامة أقل أهمية من العلامات الأخرى التى تحيط بها »[٤] .

والنتيجة الأولى التى تستخلص من هذا هى أن المفهوم المعبر عنه لا يوجد أبداً بنفسه وجوداً كافياً لأن يشير إلى نفسه فقط ؛ فكل مفهوم مدرج بالضرورة فى سلسلة أو نظام ؛ وهو يشير من داخله إلى مفاهيم أخرى عن طريق النشاط النظامى للاختلافات . إذن فهذا النشاط – أى الاختلاف – لم يعد ببساطة مفهوماً ، بل إمكانية للمفاهيم ، ونظاماً ، وعملية مفهومية عامة . ولنفس السبب فإن الاختلاف المرجأ ، وهو ليس مفهوماً ، ليس أيضاً مجرد كلمة ؛ أى أن الاختلاف المرجأ هو ما نقدمه لأنفسنا بوصفه وحدة هادئة وذاتية التعبير للمفهوم وللصوت (phonie) . وسنناقش

فيما بعد نتائج ذلك على مفهوم الكلمة .

وهكذا فإن الاختلاف الذى يتكلم عنه سوسير ليس مفهوماً أو كلمة ضمن كلمات أخرى . ويمكن أن نقول الشيء نفسه عن الاختلاف المرجأ . وهكذا أصبح علينا أن نجعل العلاقة بين الاختلاف والاختلاف المرجأ واضحة .

لا يوجد داخل اللغة ، أو داخل النظام اللغوى ، إلا الاختلافات . والعملية التصنيفية تستطيع إنجاز سجلها الفئوى والإحصائى والنظامى . ولكن هذه الاختلافات تلعب من ناحية دوراً فى الكلام وفى اللغة ، وفى التبادل بين الكلام واللغة . وهى من ناحية أخرى تأثيرات أو نتائج فى ذاتها . وهى لم تسقط جاهزة من السماء . وإذا كانت كلمة « تاريخ » لا تحمل معنى القمع النهائى للاختلاف المرجأ ، فيمكننا القول بأن الاختلافات هى وحدها التى تستطيع أن تكون « تاريخية » منذ البداية وإلى ما لا نهاية .

وهكذا فإن ما نعده اختلافاً مرجأ سيكون حركة فى العمل الذى « ينتج » هذه الاختلافات ونتائج هذه الاختلافات ، وليس من خلال ما نعده فى بساطة نشاطاً . ولا يعنى ذلك أن الاختلاف المرجأ الذى ينتج الاختلافات يأتى قبلها فى صورة حاضر بسيط وحيادى وغير معدل . الاختلاف المرجأ هو الأصل غير الكامل وغير البسيط ؛ وهو البناء الأصلى والمثير للاختلافات .

وبما أن اللغة التى يعدها سوسير تصنيفاً لم تأت من السماء ، فمن الواضح أن الاختلافات قد أنتجت ، وهى التأثيرات المنتجة . ولكنها تأثيرات ليس سببها موضوعاً أو مادة ، أو شيئاً بصفة عامة ، أو كياناً موجوداً فى مكان ما ، يجنب نفسه عملية الاختلاف . وإذا كان مثل هذا الوجود متضمناً فى المفهوم العام للسبب ، فلابد أن نتكلم عن التأثير بلا سبب ؛ وهو ما سيقودنا سريعاً إلى التوقف عن الكلام عن التأثيرات . وقد حاولت أن أشير إلى مخرج الطريق المسدود الذى يفرضه هذا النظام ؛ وهذا بالتحديد عن طريق « الأثر » (trace) وكما أن الأثر ليس سبباً فهو كذلك ليس تأثيراً ، ولا يستطيع بنفسه ، إن هو فصل عن سياقه ، أن يسبب المخالفة أو المجاوزة المطلوبة .

وبما أنه ليس هناك حضور قبل الاختلاف السيميولوجى أو خارجه ، فإننا نستطيع أن نرد ما كتبه سوسير عن اللغة إلى العلامات بعامة : اللغة ضرورية ليصبح الكلام مفهوماً ، ولينتج جميع تأثيراته ، ولكن الكلام ضرورى لتدعيم اللغة . وعند الرجوع إلى التاريخ ، فإن حقيقة الكلام تأتى دائماً أولاً (٥) .

وإذا احتفظنا على الأقل بالخطة ، إن لم يكن بمضمون المطلب الذى صاغه سوسير ، فسوف نعبر باصطلاح « الاختلاف المرجأ » عن الحركة التى تتكون بها اللغة ، أو أى نظام شفرى ، أو أى نظام للإشارة بصفة عامة ، بما هو ـ تاريخياً ـ نسيج من الاختلافات . والاصطلاحات : « تتكون » ، « تنتج » ، و « تخلق » ، و « حركة » ، و « تاريخياً » ... الخ ، لا ينبغى أن تفهم فى كل ما تتضمنه بلغة الميتافيزيقيا التى أخذناها عنها فحسب ، وإلا كان علينا أن نبين كيف أن مفاهيم الإنتاج ، والتكوين ، والتاريخ ، تبقى من هذه الناحية كماليات بالنسبة لمجال المناقشة هنا . واليوم قد يأخذنا ذلك بعيداً جداً فى اتجاه نظرية تمثيل « الدائرة » التى يبدو أنها قد أحاطت بنا . إننى أستخدم هذه الاصطلاحات ومفاهيم أخرى عدة هنا لمجرد ملاءمتها الاستراتيجية ومن أجل الإعداد لهدم النظام الذى تشكله عند النقطة التى أصبحت الآن غاية فى الحسم .

وعلى أية حال ، فلا بد أننا قد فهمنا ـ بفضل الدائرة التى أحاطت بنا أن الاختلاف المرجأ ليس ثابتاً أو متطوراً ، وليس بنائياً أو تاريخياً . وسيضيع مغزى هذه المخالفة الإملائية تماماً إذا اعترض البعض عليها على أساس أقدم التعارضات الميتافيزيقية . مثال ذلك مقارنة أحد الآراء المنتجة برأى آخر تصنيفى بنائى ، أو بالعكس . فهذه التعارضات لا تتصل مطلقاً بالاختلاف المرجأ ، وهذا ـ بلا شك ـ ما يجعل التفكير فيه صعباً وغير مريح .

وإذا فكرنا الآن فى السلسلة التى يخضع لها الاختلاف المرجأ ، تبعاً للسياق وبعدد معين من البدائل غير المترادفة ، فسوف يتساءل البعض عن السبب فى لجوئنا إلى مفاهيم مثل « التحفظ » و « التباعد » ، ولجوئنا إلى « إضافة » أو « عقاقير » ، وسنلجأ عما قريب إلى كلمات أكثر غرابة (٦)

لنبدأ مرة أخرى . الاختلاف المرجأ هو ما يجعل حركة التعبير ممكنة فى حالة ما إذا كان كل عنصر يقال إنه « موجود » أو يظهر على مسرح الوجود مرتبطاً بشيء آخر خارج عنه ، وإن كان محتفظاً بطابع عنصر ماض ، وجاعلاً نفسه فعلاً ينكشف بحكم علاقته بعنصر مستقبلى ، وعلاقة هذا الأثر بما يطلق عليه المستقبل ليست بأقل من علاقته بما يطلق عليه الماضى . وهو يكوّن ما يطلق عليه الحاضر بهذه العلاقة بينه وبين ما هو ليس ماضياً ، وليس مستقبلاً يمكن أن يعد حاضراً معدلاً . وحتى يكون له وجود ، فلابد من مدة زمنية تفصله عن ما هو ليس إياه . ولكن المدة الزمنية التى تكونه فى الحاضر لا بد أيضاً بالطريقة نفسها أن تقسم الحاضر نفسه

وكل ما يمكن إدراكه على أساسه ؛ أى كل كيان ، وبالأخص المادة أو الموضوع بلغتنا الميتافيزيقية . ولأن هذه المدة الزمنية تكون نفسها وتنقسم ديناميكياً ، يكون فى مقدورنا أن نسميها « التباعد » (spacing) ؛ فالزمن يصبح مكانياً ، والمكان يصبح زمنياً (الإطالة temporalizing) . وما أعتز أن أطلق عليه اسم الكتابة الأولى ، أو الأثر الأول ، أو الاختلاف المرجأ ، هو تكوين الحاضر « كأساسى » وغير بسيط ، أى بوصفه تركيباً غير أساسى للآثار والرواسب لكى تنتج هنا ـ بصورة قياسية ومؤقتة ـ لغة سامية وذات علاقة بالفينومينولوجيا ، سوف يظهر وشيكاً عدم كفاءتها . والاختلاف المرجأ هو فى الوقت نفسه إطالة ومباعدة(٧) .

ألا نستطيع ببساطة وبدون كتابة جديدة ، فى وجود هذه الحركة الإيجابية لإنتاج الاختلاف المرجأ الذى لم يكن له أصل أن نطلق عليها لفظ « التخالف » (differentiation) ؟ وقد تعنى هذه الكلمة ، ضمن دلالات مضطربة أخرى ، شيئاً من الوحدة العضوية ، أو الوحدة الأساسية المتجانسة ، التى ستنقسم فى النهاية ، وتقبل فعل الاختلاف . والأكثر من ذلك أن قيام هذه الكلمة على الفعل « يخالف » (differentiate) يلغى التعبير الموجز الخاص بالالتفاف والتأخير المطيل أو « الإرجاء » . وبالمناسبة فإنى أدين لكويريه بعبارة قرأتها فى نص بعنوان « هيجل فى يينا »(٨) . ويورد كويريه فى هذا النص مقاطع طويلة من منطق يينا فى الألمانية ويقدم ترجمة لها . ويصادف كويريه مرتين فى نص هيجل عبارة « differente Beziehung » . وهذه العبارة (تعنى « مختلف ») ذات الأصل اللاتينى نادرة جداً فى الألمانية ، وأعتقد أنها نادرة أيضاً عند هيجل الذى يستخدم كلمتى verschieden و ungleich ، عندما يعلق على الاختلاف Unterchied وعلى التنوع الكيفى Verschiedenheit . وهو يستخدم كلمة « مختلف » بالتحديد فى النقطة التى يناقش فيها الزمن والموجود . وقبل أن نأتى إلى ملاحظة كويريه القيمة ، علينا أن نلقى نظرة على بعض الفقرات عند هيجل كما ترجمها كويريه :

> لأن المطلق لحظة تتعارض مع المتطابق ذاتياً ، فهو ببساطة السلبى . ولما كان المطلق يمثل الشمولية ، فإنه يبعد بعامة الغرض أو الحد ، ولكنه يربط نفسه فوراً بالآخر ، وينفى نفسه عن طريق عملية الإلغاء هذه . والحد ، أو لحظة الوجود ، أو كلمة « هذا » التى تطلق لكى تصف الوقت أو الآن ، هى ببساطة سلبية للغاية ، تبعد عن نفسها أى تعدد أو تركيب ؛ وبهذا تصبح محددة بشكل مطلق . وهى ليست كلا ممتداً فى ذاته يمكن أن يكون له المظهر أو التعدد النوعى ، الذى يمكن أن يرتبط خارجياً بآخر من نوعه ، بل هى ـ على العكس من ذلك ـ علاقة بالبسيط مختلفة اختلافاً تاماً(٩) .

أما كويريه فهو أكثر تخصيصاً فى عبارته التالية اللافتة للنظر : « علاقة مختلفة ـ differente Beziehung ، يمكن أن نقول : علاقة مثيرة للاختلاف » . وفى الصفحة التالية نقرأ فى نص آخر لهيجل : « هذه العلاقة هى الموجود بما هو علاقة مختلفة » . ونجد أيضاً عبارة أخرى لكويريه : « اصطلاح مختلف يفهم هنا بمعنى إيجابى » .

إن كتابة « مثير للاختلاف » أو « الاختلاف المرجأ » كان من الممكن أن تفيد فى ترجمة هيجل فى هذه المسألة على وجه التحديد ؛ وهى مسألة حاسمة فى نصه ، بدون أى إضافات أخرى . الترجمة كانت ستكون عندئذ ، وكما يجب أن تكون أى ترجمة ، نقلاً من لغة إلى أخرى . وطبيعى أن أذكر مؤكداً أن كلمة الاختلاف المرجأ يمكن أن تستخدم فى حالات أخرى أيضاً ، لأنها لا تشير إلى نشاط الاختلاف الأساسى فحسب ، بل تشير أيضاً إلى التحول المطيل إلى التأجيل . على أن لها كذلك استخداماً أكثر أهمية ؛ فعلى الرغم من الصلات العميقة جداً بين الاختلاف المرجأ ومناقشات هيجل (كما يجب أن تقرأ) فإنه يمكن ـ عند نقطة معينة ـ أن تنفصل إلى حد ما عنها ، أو أن تقوم بنوع من العزل أو من التنحية تجاهها . والابتعاد التام عن لغة هيجل لا معنى له ، ولا يمكن مطلقاً أن يكون محتملاً ، ولكن هذا العزل أساسى ومحدود إلى أبعد مدى فى آن واحد . وقد حاولت أن أشير إلى مدى فصل هذه التنحية فى كتابات أخرى . ولكن من الصعب فى هذه المسألة الكلام بإيجاز . وهكذا فإن الاختلافات « تنتج » مختلفة عن طريق « الاختلاف المرجأ » ولكن ماذا يختلف ، أو من يختلف ؟ أى ما الاختلاف المرجأ ؟ وبهذا السؤال نصل إلى مرحلة أخرى ومصدر آخر للمشكلة .

ماذا يختلف ؟ من يختلف ؟ ما الاختلاف المرجأ ؟

إذا أجبنا عن هذه الأسئلة قبل فحصها بوصفها أسئلة ، وقبل مراجعتها ومناقشة شكلها (حتى ما يبدو طبيعياً وضرورياً بالنسبة لها) فسوف نهبط عن المستوى الذى وصلنا

إليه الآن . فلو قبلنا شكل السؤال بمعناه وبتركيبه (ماذا ؟ ومن ؟) فلابد أن نعترف بأن الاختلاف المرجأ مشتق وعارض ومحكوم ومنظم منذ نقطة البداية بما هو موجود كائن وقادر على أن يكون شيئاً أو قوة أو حالة . ويمكن أن نسبغ عليه كل الأسماء . وهو « ما » أو موجود كائن بما هو فاعل أو « من » . وفى الحالة الأخيرة لابد أن نعترف ضمناً بأن الموجود الكائن (بما هو كيان موجود بذاته مثلاً ، أو بوصفه مدركاً) لابد فى النهاية أن ينتج عنه الاختلاف : إما تأخيراً أو إبعاداً للانتباه عن إشباع « الحاجة » أو « الرغبة » وإما اختلافاً عن نفسه . ولكن لا يمكن فى أى من هذه الحالات أن « يتكون » مثل هذا الموجود الكائن نتيجة للاختلاف المرجأ .

وإذا رجعنا الآن مرة أخرى إلى الاختلاف السيميولوجى ، فماذا ذكرنا سوسير على الأخص ؟ لقد قال : « اللغة التى تتكون من الاختلافات وحدها ليست وظيفة للإنسان المتكلم » . ويتضمن هذا أن الإنسان (المتماثل ذاتياً أو المدرك لذاته أو للتماثل الذاتى) مدرج فى اللغة أى أنه « وظيفة » للغة . فهو لا يصبح إنساناً متكلماً إلا بمطابقة كلامه (حتى فى الخلق أو فى « التعدى » السابق) لنظام القوانين اللغوية بما هو نظام قائم على الاختلافات ، أو مطابقته على الأقل للقانون العام للاختلاف المرجأ ، والتزامه بقانون اللغة الذى يسميه سوسير « اللغة بدون كلام » . « فاللغة ضرورية لتصبح الكلمة المنطوقة مفهومة ولكى تنتج كل آثارها » [١٠] .

وإذا كنا نؤكد – على سبيل الافتراض – التعارض الحاد بين الكلام واللغة ، فإن الاختلاف المرجأ لن يصبح نشاطاً للاختلافات فى داخل اللغة فحسب ، ولكنه سيصبح علاقة للكلام باللغة ، والمنعطف الذى يتحتم على كذلك أن أعبره من أجل أن أتكلم ، والإشارة الصامتة التى أقدمها ، والتى تناسب اللغويات بالمعنى الدقيق نفسه الذى تناسب به علم السيميولوجيا العام (علم العلامات) ؛ فهو يملى جميع العلاقات بين الاستخدام والصيغة الشكلية من جهة ، وبين الرسالة والشفرة الخاصة الخ ... من جهة أخرى .

وقد حاولت فى مواضع أخرى أن ألفت النظر إلى أن هذا الاختلاف المرجأ فى داخل اللغة ، وفى العلاقة بين الكلام واللغة يحول دون الفصل الأساسى بين الكلام والكتابة الذى أراد سوسير ، التزاماً منه بالفكر التقليدى ، أن يبينه فى مستوى آخر من عرضه للموضوع . فاستخدام اللغة ، أو توظيف أى شفرة من الشفرات التى تتضمن نشاطاً للأشكال – دون أن يكون لها أساس محدد أو ثابت – يتضمن كذلك استيفاء وامتداداً للاختلافات ، وتباعداً وإطالة ، ونشاطاً للإشارات . وهذا النشاط لابد أن يكون ضرباً من النقش الذى يسبق الكتابة أو كتابة أولية ليس لها أصل قائم فى الوقت الراهن وليس لها جسر عبور . ومن هنا يأتى العبور المنتظم ، ويتحول علم العلامات العام (السيميولوجيا) إلى علم للنحو ، حيث يقوم هذا العلم الأخير بمهمة النقد لكل ما يدخل فى علم السيميولوجيا – بما فى ذلك مفهوم السيميولوجيا المادى للعلامات – مما يحتفظ بكل المسلمات الميتافيزيقية التى تتعارض مع موضوع الاختلاف .

وربما أغرينا باعتراض يقول : من المؤكد أن الشخص لا يصبح إنساناً متكلماً إلا من خلال تعامله مع نظام الاختلافات اللغوية ، أو لنقل إنه لا يصبح إنساناً قادراً على التعبير (سواء بالكلام أو بالعلامات الأخرى) إلا بدخوله فى نظام الاختلافات . وبهذا المعنى أليس من المؤكد أن المتكلم أو المعبر لم يكن له حضور ذاتى – ما دام يتكلم ويعبر – إلا من أجل نشاط الاختلاف المرجأ اللغوى أو السيميولوجى للإنسان تجاه الكلام أو علاماته ، أى الحضور الذاتى للفرد فى إطار وعى صامت وحدسى ؟

هذا التساؤل يفترض إذن إمكانية نوع من الإدراك سابق على العلامات وخارج عن نطاقها ، مع استبعاد كل إشارة وكل اختلاف مرجأ ، بل يفترض – فضلاً عن ذلك – أن الوعى قادر على أن يستجمع ذاته فى حضوره الخاص ، حتى قبل أن تتوزع علاماته فى الفضاء وفى العالم .

ما الوعى إذن ؟ وماذا تعنى كلمة « وعى » ؟

الأغلب أن الوعى فى صيغة « المعنى » نفسها لا يفهم بكل تحويراته إلا على أنه حضور ذاتى أو إدراك ذاتى للحضور . وما ينطبق على الوعى هنا ينطبق أيضاً على ما يطلق عليه الوجود الذاتى عموماً .

وكما أن صنف الشخص لا يمكن إدراكه ، ولم يتيسر إدراكه فى يوم ما دون الإشارة إلى الحضور ، فكذلك الأمر بالنسبة إلى الشخص بوصفه وعياً ؛ إذ لم يتيسر إظهاره قط إلا بوصفه حضوراً ذاتياً .

وهكذا فإن المزية التى تنسب إلى الوعى تعنى أن مزية قد نسبت إلى الحاضر . وحتى إن كانت الصفة المؤقتة السامية للادراك توصف بتعمق كما يصفها هسرل Husserl ، فإن القدرة على التركيب والتجميع الدائم للآثار هو ما يضفى دائماً على « الموجود الحى » .

وهذه المزية هى جوهر الميتافيزيقا، والعنصر الفعلى لفكرنا بقدر ما هو سجين فى لغة الميتافيزيقا. ولا نستطيع كسر حدود هذا الانغلاق الآن إلا بإثارة هذا المعنى للحضور وهو ما وضحه هيدجر بالتحديد اللاهوتى الوجودى للكيان. وبإثارة هذا المعنى للحضور عن طريق دراسة لابد وأن تكون ذات طبيعة خاصة للغاية، فإننا نثير الجدل حول الميزة المطلقة لهذا الشكل أو الدور للحضور بعامة، أى للوعى بوصفه معنى أو مقصداً فى الحضور الذاتى.

وهكذا لا يصبح الحضور وبالأخص الوعى الشكل النسيجى الحلوى للحضور ولكنه يصبح «تحديداً» و«نتيجة». والحضور تحديد ونتيجة داخل نظام لم يعد نظاماً للحضور بل نظاماً للاختلاف المرجأ، لا يسمح بالتعارض بين الإيجابية والسلبية بنفس القدر الذى لا يسمح به بالتعارض بين السبب والنتيجة، أو عدم التحديد والتحديد... الخ. فنظام من هذا النوع لابد أن يستمر فى العمل تبعاً لمفردات الشىء الذى يريد أن يلغى تحديده، ولو لمجرد أن يدل على الوعى بوصفه تحديداً أو نتيجة لأسباب استراتيجية يمكن التحقق منها والتفكير فيها بطريقة منظمة.

وقبل أن نبدو تابعين لهيدجر بهذا الشكل الأساسى الواضح، فلنعلم أن هذا كان أيضاً اتجاه نيتشه وفرويد. فمعلوم أن كليهما شكك فى اليقين المطمئن بالوعى، وذلك بطريقة مشابهة جداً لما فعله هيدجر. وجدير بالذكر أن كليهما فعل ذلك بدءاً بفكرة الاختلاف المرجأ. وتظهر هذه الفكرة حرفياً فى كتاباتهما فى أكثر المواضع حسماً. ولن أطيل هنا بل سأسترجع قول نيتشه إن «النشاط المهم والرئيسى غير مدرك»، وأن الإدراك نتيجة لقوى لا تتميز دون غيرها من حيث الجوهر والطرق والشكليات. فالقوة نفسها لا تكون حاضرة أبداً، بل هى نشاط للاختلافات والكميات. وعموماً لا توجد قوة بدون الاختلاف بين القوى، وهنا يعد الاختلاف الكمى أكثر أهمية من مضمون الكم ومن الكم المطلق نفسه.

> «لذا فالكم نفسه لا ينفصل عن الاختلاف الكمى. والاختلاف الكمى هو جوهر القوة وعلامة القوة بالقوة. وتخيل قوتين متساويتين ولو فى اتجاهات متعارضة هو ضرب من الوهم الساذج، وحلم إحصائى تغرق فيه الحياة فى الوقت الذى تبدده الكيمياء»[11].

أليس فكر نيتشه كله نقداً للفلسفة كعدم اهتمام فعلى بالاختلاف وكنظام للاختزال أو للقمع غير المبالى؟ وإذا اتبعنا نفس المنطق - أو علم المنطق ذاته - فلن يلغى ذلك حقيقة أن الفلسفة تعيش فى الاختلاف المرجأ وتنبع منه. وأنها بذلك تعمى نفسها تماماً عن «المتماثل» وهو غير المتطابق. فالمتماثل هو بالتحديد الاختلاف المرجأ، والانتقال المتحول والملتبس من اختلاف إلى آخر؛ أى من أحد أطراف التعارض إلى الآخر. وهكذا نستطيع أن نتناول كل الأزواج المتعارضة التى تقوم عليها الفلسفة والتى تعيش من خلالها لغتنا، لا لنرى التعارض يتبدد، ولكن لتبرز ضرورة تجعل أحد الأطراف يبدو كالاختلاف المرجأ للطرف الآخر، ويبدو الآخر «مخالفاً» داخل الترتيب النظامى للتماثل (مثلاً: المعقول كاختلاف من المحسوس، أو كمحسوس متخالف؛ والمفهوم كحدس ومختلف مثير للاختلاف؛ والحياة كمادة مختلفة ومثيرة للاختلاف؛ والعقل كحياة مختلفة ومثيرة للاختلاف؛ والثقافة كطبيعة مختلفة ومثيرة للاختلاف، وكل ما يعبر عن أشياء غير المجتمع والحرية والتاريخ والروح... الخ فهو مختلف ومثير للاختلاف، أى طرف فى الاختلاف المرجأ). ومن باب الكشف عن «المتماثل» كاختلاف مرجأ يعرض دوماً تماثل الاختلاف وتماثل التكرار.

وهذه أفكار متعددة للغاية يمكن ربطها عند نيتشه بعلم دراسة الأعراض الذى يساعد دائماً فى تشخيص مراوغات وحيل أى شىء يتنكر فى اختلافه المرجأ. كما يمكن ربط هذه الأطراف بكل الأفكار الرئيسية للتفسير الإيجابى الذى يستبدل السعى الدائب لحل الرموز من الكشف عن الحقيقة بوصفها تصويرا للشىء ذاته فى حضوره.

والنتيجة هى شفرة بلا حقيقة أو على الأقل نظام شفرى لا يخضع لقيمة الحق التى تصبح عندئذ فقط وظيفة تُفهم، وتسجَّل وتحدَّد.

وبهذا سوف نطلق كلمة الاختلاف المرجأ على ذلك التنافر «الإيجابى» (أى المتحرك) للقوى المختلفة للاختلافات بين القوى الذى يضعه نيتشه فى مواجهة النظام الكلى للقواعد الميتافيزيقية حيثما يتحكم هذا النظام فى الثقافة والفلسفة والعلوم.

ومن الواضح تاريخياً أننا يمكن أن نعد ذلك علماً للطاقة أو اقتصاداً للقوى يرمى إلى إثارة التساؤل حول أولية الحضور بوصفه وعياً؛ وهو أيضاً فكرة رئيسية فى فكر فرويد؛ إذ نجد عنده أيضاً ما يشكل نظرية للشفرة أو الآثار، وعلماً آخر للطاقة. والتساؤل حول مرجعية الوعى هو أولاً وأخيراً قائم على الاختلاف. والمعنيان المختلفان ظاهرياً للاختلاف

المرجأ يرتبطان معاً فى نظرية فرويد : الاختلاف بمعنى التميز والتفرق والانحراف ، أى التباعد spacing ، والتأجيل بمعنى الالتفاف والتأخير والإبدال والتحفظ ، أى الإطالة temporalizing . ولنسترجع فقط ما يلى :

١ ـ لا تنفصل مفاهيم الأثر والتطريق وقوى التطريق عن مفهوم الاختلاف . وكما يقول فرويد لا يمكن وصف أصل الذاكرة وأصل النفس عموماً بوصفها ذاكرة (واعية أو غير واعية) إلا بأخذ الاختلاف بين بدايات التطريق فى الحسبان . فليس هناك تطريق بدون اختلاف وليس هناك اختلاف بدون أثر .

٢ ـ يمكن تفسير كل الاختلافات المتعلقة بإحداث الآثار غير الواعية وبعملية النقش على أنها لحظات من الاختلاف المرجأ ، بمعنى « الاحتفاظ باحتياطى » . وتبعاً للخطة التى تحدد دائماً تفكير فرويد ، توصف حركة الأثر بأنها جهد يبذل من قبل الحياة لحماية نفسها بتأجيل اللحظة الخطرة أو بتكوين احتياطى . وجميع التناقضات المفاهيمية التى تتخلل فكر فرويد ترجع كل مفهوم إلى الآخر ، كحركات الالتفاف داخل اقتصاد الاختلاف المرجأ . فكل مفهوم هو المفهوم الآخر مؤجلاً ، وكلاهما مختلف عن الآخر . كل منهما هو الآخر فى الاختلاف المرجأ ، والاختلاف المرجأ عن الآخر . وهكذا يقال إن كل تعارض يبدو فى ظاهره صارماً وغير قابل للاختزال (التعارض بين الأولى والثانوى مثلاً) يكون فى وقت ما « تخيلاً نظرياً » . وبهذه الطريقة أيضاً فإن الاختلاف بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع مثلاً ، ما هو إلا اختلاف مرجأ فى شكل التفاف (وإن كان مثل هذا المثل يشمل كل شىء ويتصل بكل شىء) . ويقول فرويد فى ما وراء مبدأ اللذة :

> يحل مبدأ الواقع محل مبدأ اللذة بسبب تأثير غرائز الأنا لحب البقاء . ولا يتخلى مبدأ الواقع عن مقصد الحصول على اللذة فى النهاية . ولكنه مع ذلك يطالب بتأجيل الإشباع وينفذه ، كذلك بالتخلى عن عدد من إمكانات الوصول إلى الإشباع ، وبالسماح المؤقت لعدم اللذة بوصفها خطوة على الطريق الطويل وغير المباشر إلى اللذة[١٢] .

وهنا نلمس أكثر النقاط غموضاً ، اللغز الحقيقى للاختلاف المرجأ وانقسام مفهومنا عنه بانفصال غريب . ولكن لا يجب اتخاذ قرار بمثل هذه السرعة . كيف نستطيع أن نتصور الاختلاف المرجأ بوصفه التفافاً أو انعطافاً منظماً يهدف دائماً ، وداخل عنصر المتماثل ، إما إلى إيجاد اللذة ثانية أو إيجاد الحضور الذى أرجأه الحسبان (سواء الواعى أو غير الواعى) ، وكيف نتصور فى الوقت نفسه الاختلاف المرجأ من ناحية أخرى بوصفه علاقة بوجود مستحيل ، وإنفاقاً بدون إحتياطى ، وخسارة للحضور لا يمكن إصلاحها واستنفاداً للطاقة لا يمكن إلغاؤه ، أو كيف نتصوره بوصفه غريزة موت وعلاقة بالآخر المطلق تبدو كأنها تحطم أى اقتصاد ؟ من الواضح ـ بل هو الوضوح ذاته ـ أن النظام أو اللانظام أو المتماثل والآخر المطلق ... الخ ، لا يمكن تصورهما معاً .

وإذا كان الاختلاف المرجأ هو ذلك العنصر الذى لا يمكن إدراكه ، أليس من الواجب أن نسرع بإيضاحه ، وأن ندخله فى عنصر الوضوح الفلسفى ، وبهذا نبدل سريعاً شخصيته السرابية ولا منطقيته بالحساب الذى لا يخطىء ، والذى نعرفه تماماً بما أننا قد اعترفنا بمكانته وضرورته ووظيفته داخل بناء الاختلاف المرجأ ؟ وقد أخذ ما يمكن تفسيره فلسفياً فى الحسبان فى نظام الاختلاف المرجأ كما نحسبه الآن . لقد حاولت فى موضع آخر[١٣] أن أشير إلى ما يمكن أن يكون بناء لعلاقة قوية « وعلمية » بمعنى جديد بين « اقتصاد محدود » ـ لا دخل له بالإنفاق بدون احتياطى أو بالموت أو بالتعرض للامعقول ... الخ ـ وبين « اقتصاد عام » أو نظام يهتم بكل ما هو صريح . وهو علاقة بين اختلاف مرجأ له ما يفسره وبين اختلاف مرجأ لا يمكن تفسيره ، يتحد فيه الحضور التام بلا خسارة مع الخسارة التامة ، أو الموت . وبتدعيم هذه العلاقة بين نظام محدود ونظام عام فإننا نحول المشروع الفلسفى ذى العنوان المميز للهيجلية ونبدؤه من جديد .

ولا تتضمن الخاصية الاقتصادية للاختلاف المرجأ بأى شكل من الأشكال إمكانية إستعادة الحضور المؤجل ، أو أنه يتساوى مع استثمار يؤجل بدون خسارة ولمدة معينة بحسب عرض الحضور ، أى الإدراك الحى للفائدة أو فائدة الإدراك الحى . وعلى العكس من التفسير الميتافيزيقى والجدلى والهيجلى للحركة الاقتصادية للاختلاف المرجأ ، لا بد أن نعترف بلعبة يكسب فيها من يخسر ، ومن يخسرها يكسبها فى كل مرة . وإذا كان العرض المتحول يبقى إلى حد ما متميزاً بصورة نهائية وغير قابل للاختزال ، فليس ذلك لأن موجوداً بعينه يبقى غائباً أو مختفياً ، ولكن لأن الاختلاف المرجأ يضعنا فى علاقة مع ما يجاوز بديل الحضور أو الغياب

(وإن كنا بالضرورة لا نتعرفه) . ويستبعد بديل معين يطلق عليه فرويد الاصطلاح الميتافيزيقى « اللاوعى » من كل عملية عرض مطلوب فيها أن يظهر بنفسه . وكما نعرف فإن اللاوعى فى هذا السياق وتحت ذلك العنوان ليس حضوراً ذاتياً ممكناً ، وفعلياً ومختفياً . هو مختلف بمعنى أنه منسوج بلا شك من اختلافات ، وأنه أيضاً يرسل ويوفر ممثلين ومفوضين ، ولكن لا توجد فرصة للمفوض فى أن « يكون » أو أن يوجد أو أن يصبح نفسه . كما أن الفرصة فى أن يكون واعياً أشد صعوبة من ذلك . وبهذا المعنى وعلى عكس جدال قديم يدل على الاتجاه الميتافيزيقى الذى اتخذه ذلك الجدال دائماً ، لا يمكن تصنيف اللاوعى « بوصفه شيئاً » مثلما لا يمكن تصنيفه كأى شىء آخر . فهو ليس « شيئاً » إلا فى كونه وعياً متخفياً أو متضمناً . ويتميز هذا البديل الجذرى البعيد عن أى شكل ممكن للوجود بنتائجه التى لا يمكن اختزالها ، أو بتأثيراته المؤجلة . ومن حيث المبدأ فإن الحديث الميتافيزيقى للفينومينولوجيا أو لغة الحضور والغياب لا يصلحان لوصف هذه التأثيرات أو لفهم الآثار « اللاواعية » (لا توجد هناك آثار « واعية ») .

ويمنعنا بناء التأخير الذى يتكلم عنه فرويد من أن نفهم الإطالة على أنها تعقيد جدلى بسيط للحضور ، فهذا أقرب إلى الفينومينولوجيا المتعالية transcendental phenomenology . وهو يصف الحضور بوصفه تركيباً مستمراً وأساسياً يرجع دائماً إلى نفسه ، أعنى إلى ذاته المجمّعة والمجمِّعة من خلال الآثار المستبقاة والثغرات الممتدة . فمع بديل « اللاوعى » أصبح لزاماً علينا أن نبحث فى آفاق الحضورات المعدلة ـ الماضية والمستقبلة ـ بل وفى « ماض » لم يكن ولن يكون حاضراً على الإطلاق ، ولن ينتج « مستقبله » أبداً فى شكل حضور . ومن هنا فإن مفهوم الأثر لا يتساوى مع مفهوم الاستبقاء أو مفهوم أن يكون ماضياً ماكان حاضراً . لذا فإن الأثر لا يمكن إدراكه وكذلك الاختلاف المرجأ ، على أساس الحاضر أو حضور الحاضر .

ويعبر إيمانويل ليفيناس بالمعادلة : « الماضى الذى لم يكن حاضراً قط » ـ وبطريقة بعيدة عن أساليب التحليل النفسى ـ عن الأثر ولغز التبديل المطلق ، أى الآخر (other) . ويتضمن فكر الاختلاف المرجأ على الأقل داخل هذه الحدود ومن وجهة النظر تلك ، نقد علم الوجود القديم كما يعرضه ليفيناس . وبشكل مفهوم الأثر مثله فى ذلك مثل الاختلاف المرجأ ـ عبر هذه الآثار المختلفة والاختلافات بين الآثار كما يفهمها نيتشه وفرويد وليفيناس ، الذين نذكر أسماءهم بالإشارة فقط ـ الشبكة التى تلخص « العصر » وتسوده ، حيث نعيش فيه بوصفه تحديداً لعلم الوجود .

وعلم الوجود (ontology) هو علم حضور الكائنات والكينونة . والاختلاف المرجأ هو ما يدفع أو يحرك أو يثير سيطرة الكائنات . ومن هنا فإن التساؤل الذى يثيره فكر الاختلاف المرجأ هو تحديد الكائن فى الحضور أو فى الكينونة .

ولا يمكن أن تثار ، أو أن تفهم هذه المشكلة ، بدون أن يطالعنا الاختلاف بين الكائنات (beings) والكينونة (beingness) . والنتيجة الأولى هى أن الاختلاف المرجأ ليس كائناً حاضراً مهما جعلناه فريداً ورئيسياً ومتعالياً . فهو لا يسيطر ، ولا يتحكم ولا يمارس أى سلطة فى أى مكان . كما أنه لا يبدأ بحرف كبير . وليس الأمر فقط أن الاختلاف المرجأ لا مملكة له ، بل إن الاختلاف المرجأ يبلغ أن يكون تدميراً لكل مملكة . وهذا بالطبع ما يجعله تهديداً ومثيراً للخوف لدى كل ما يرغب فى عالم فى داخلنا ، سواء أكانت حاضرة فى الماضى أم المستقبل . وباسم هذه المملكة سنلوم الاختلاف المرجأ إذا وجدناه فى الطريق لاتخاذ الحرف الكبير ، خوفاً من أن يرغب فى التحكم .

أيعنى ذلك إذن أن الاختلاف المرجأ يجد مكانه فى انتشار الاختلاف بين الوجودى وحقيقى الوجود كما ندركه ، وكما يدرك عصرنا نفسه فى داخله ، وبخاصة عبر فكر هيدجر الذى لا يمكن تجنبه ؟

لا توجد إجابة بسيطة عن هذا السؤال .

ومن ناحية خاصة ، فإن الاختلاف المرجأ ما هو إلا الانتشار التاريخى والزمنى للكينونة أو للاختلاف الوجودى . ويدل حرف الـ (a) فى الاختلاف المرجأ differance على حركة هذا الانتشار .

ومع ذلك ، ألا يزال الفكر الذى يدرك معنى أو حقيقة الكينونة (Being) ، (وتحديد الاختلاف المرجأ بوصفه اختلافاً وجودياً وحقيقى الوجود ، أى اختلاف يدرك داخل أفق مشكلة الكينونة) ، ألا يزال ذلك الفكر ضمن الآراء الميتافيزيقية للاختلاف المرجأ ؟ لعل انتشار الاختلاف المرجأ ليس حقيقة الكينونة أو زمنيتها فقط . وربما كان لا بد أن نحاول التفكير فى تلك الفكرة التى لم يسمع بها من قبل ، أو ذلك السياق الصامت ، أعنى بالتحديد أن تاريخ الكينونة (الذى تتفق فكرته مع المذهب العقلانى اليونانى الغربى) مجرد زمن للاختلاف بما أنه هو نفسه قد نتج عبر الاختلاف الوجودى . وهنا أصبح من غير الممكن أن نطلق

عليه حتى كلمة زمن (epoch) ؛ لأن مفهوم الزمنية (epochality) ينتمى إلى التاريخ بوصفه تاريخ الكينونة . والكينونة لم تكن دائماً ذات معنى وتذكر ، ولا تدرك على هذا الأساس إلا بإخفاء نفسها وراء الكائنات . وهكذا ، فإن الاختلاف المرجأ يمكن عده بشكل خاص وغريب « أسبق » من الاختلاف الوجودى ومن حقيقة الكينونة . ويمكن أن نطلق عليه فى زمننا هذا لعبة الآثار ، فهو أثر لم يعد ينتمى إلى أفق الكينونة ، بل ينشأ ويتحدد معنى الكينونة فيه من خلال هذه اللعبة . إن لعبة الآثار أو الاختلاف المرجأ التى ليس لها معنى ولا وجود ، هى لعبة بدون انتهاء . ولا يمكن إيجاد تدعيم أو عمق للوحة الشطرنج هذه التى لا قاع لها ، حيث تجرى لعبة الكينونة .

وربما كانت تلك هى الطريقة التى تضيع فيها فكرة هرقليطس عن اختلاف الشىء عن نفسه ؛ تضيع بوصفها « أثراً » فى تحديد الاختلاف (diapherein) على أنه اختلاف وجودى .

ويبقى التفكير من خلال الاختلاف الوجودى مهمة صعبة بلا شك ، بحيث يصبح تقريرها غير مسموع تقريباً . ونحن إذ نوطن أنفسنا على المغامرة إلى ما وراء فكرنا العقلانى ، أى إلى اختلاف مرجأ بلغ من العنف أن يرفض التوقف لدراسته كزمنية الكينونة والاختلاف الوجودى . علينا ألا نتخلى عن طريقنا خلال حقيقة الكينونة ولا « ننقد » أو « نفند » أو لا ننكر ضرورتها الدائمة . بل على العكس لا بد أن نبقى داخل وعورة هذا الطريق الصعب ، وأن نكرر هذا العبور فى قراءة دقيقة جداً للميتافيزيقيا ، حيثما تصبح الميتافيزيقيا معياراً للكلام الغربى وليس لنصوص « تاريخ الفلسفة » فقط . وهنا لا بد أن نسمح لأثر كل ما يجاوز حقيقة الكينونة بالظهور والاختفاء بطريقته الشديدة الصرامة . فهو أثر شىء لابد أن يقدم نفسه ، والأثر نفسه لا يمكن تقديمه على الإطلاق ، أى لا يمكن أن يظهر ويتضح بوصفه أثراً فى ظاهرته . وهو أثر يقع وراء ما يربط علم الوجود الأساسى ربطاً عميقاً بالفينومينولوجيا . والأثر ، مثله فى ذلك مثل الاختلاف المرجأ ، لا يمكن أبداً أن يتقدم بذاته . فعندما يتقدم ينمحى ، وعندما يرفع صوته يصمت إلى الأبد ، ككتابة حرف الـ (a) الذى يحفر قبره فى كلمة differance .

ويمكننا دائماً أن نكشف عن الآثار المكتوبة التى تبشر بهذه الحركة بحديث ميتافيزيقى ، وبخاصة فى الحديث المعاصر عن نهاية علم الوجود ، مثلما رأينا فى المحاولات المختلفة لنيتشه وفرويد وليفايناس ، وفى أعمال هيدجر بصفة خاصة .

والأخير يثير لدينا التساؤل حول جوهر الحضور ، أو حضور الحاضر .

ما الحاضر؟ وما إدراك الحاضر فى حضوره؟ لنفكر مثلاً فى النص المكتوب فى عام ١٩٤٦ تحت عنوان «Der spruch des anaximander » . هنا يذكرنا هيدجر بأن نسيان الكينونة نسيان للاختلاف بين الكينونة والكائنات :

« ولكن هدف الكينونة (Being) هو أن تكون كينونة الكائنات (Beings) . والشكل اللغوى لهذه الإضافة المبهجة والمتعددة المعانى يدل على نشوء للحاضر أو مصدره من خلال الحضور . ولكن بالكشف عن هذين (النشوء أو المصدر) يبقى جوهر هذا المصدر مختبئاً . وليس جوهر هذا المصدر فقط هو ما لا يتحدد ، بل لا تتحدد أيضاً العلاقة البسيطة بين الحضور والحاضر . ويبدو منذ البداية أن الحضور والكائن الحاضر كلاهما شىء مختلف . والحضور يصبح بدون أن نحس موجوداً . ويصبح جوهر الحضور ، ومن ثم الاختلاف بين الحضور والحاضر ، منسياً . ونسيان الكينونة هو نسيان الاختلاف بين الكينونة والكائنات »[١٤] .

وبالتنبيه إلى الاختلاف بين الكينونة والكائنات (وهو اختلاف ينتمى إلى علم الوجود) على أنه الاختلاف بين الحضور والحاضر ، يطرح هيدجر افتراضاً ، أو فى الحقيقة مجموعة افتراضات . وليس فى نيتنا هنا أن « ننقدها » بإهمال أو تسرع ، ولكن أن ننقلها بكل ما فيها من استفزاز قوى .

لنفكر فى الأمر ملياً . ما يريد هيدجر أن يلفت النظر إليه هو أن الاختلاف بين الكينونة والكائنات الذى نسميه علم الميتافيزيقيا قد اختفى بدون أن يترك أثراً . فالأثر المحدد للاختلاف قد غرق بعيداً عن أعيننا . وإذا اعترفنا بأن الاختلاف المرجأ هو نفسه شىء مختلف عن الحضور والغياب وأنه يحدث آثاراً ، فقد أصبحنا نناقش نسيان الاختلاف بين الكينونة والكائنات ، ومن ثم لا بد أن نتكلم عن اختفاء أثر الأثر . وهذا بالتأكيد ما تتضمنه هذه الفقرة من Der Spruch des Anaximander :

« إن نسيان الكينونة جزء من جوهرها الذى تخفيه . وهذا النسيان يرتبط جوهرياً

بوجهة الكينونة ، حتى أن بداية هذه الوجهة هي بالتحديد الكشف عن الحاضر فى حضوره . ويعنى ذلك أن تاريخ الكينونة يبدأ بنسيانها ؛ بمعنى أن ما تحتفظ به الكينونة هو جوهرها واختلافها عن الكائنات . أى أن هذا الاختلاف يبقى منسياً . فالمختلف فقط ــ الحاضر والحضور ــ هو ما يكشف عنه ، وإن لم يكن بقدر ما هو مختلف . بل على العكس من ذلك فإن الأثر المبكر للاختلاف ينمحى لحظة ظهور الحضور بوصفه كائناً حاضراً being-present ، ويجد مصدره فى كائن حاضر أعلى »[١٥] .

والأثر ليس حضوراً ولكنه شبه حضور ، ينزع الشىء من موضعه ويستبدله بآخر ويشير إلى ما وراءه . وفى الحقيقة فإن الأثر لا مكان له ، فالانمحاء ينتمى إلى بناء الأثر . والانمحاء يجب أن يستطيع دائماً اللحاق بالأثر ، وإلا أصبح الأثر شيئاً باقياً لا يمكن هدمه . وبالإضافة إلى ذلك فإن الانمحاء يكون الأثر منذ البداية بوصفه أثراً ، ويبنيه فى تغير للمكان ، ويجعله يختفى حين ظهوره ، ويجعله يصدر من نفسه وفى موضعه . ومن هنا فإن محو هذا الأثر المبكر للاختلاف هو « مثل » البحث عنه داخل نص ميتافيزيقى . فذلك النص الميتافيزيقى لابد وأنه قد احتفظ بعلامة لما فقد ، أو حزن ، أو طرح جانباً . ونقول بلغة الميتافيزيقيا إن المفارقة الظاهرية فى هذا البناء هى قلبه للمفهوم الميتافيزيقى ، حيث ينتج عن هذا القلب التأثير التالى : يصبح الحاضر علامة العلامات أو أثر الآثار . إنه لم يعد ما تشير إليه فى النهاية كل إشارة ؛ ولكنه يصبح وظيفة فى بناء إشارى عام . فهو أثر ، وأثر لانمحاء أثر .

والنص الميتافيزيقى الذى يقرأ ، وسيظل يقرأ دائماً ، يفهم بهذه الطريقة . فهو يقدم كلا من الأثر الماثل وسراب الأثر ، الأثر فى تتبعه وفى انمحائه فى الوقت نفسه ؛ والأثر فى حالتى الحياة والموت ، حتى فى محاكاته للحياة فى نقشها المحفوظ . إنه هرم .

وهكذا نفكر دون تناقض ــ أو على الأقل دون أن نعترف بوجود تناقض مهم ــ فى الأثر بما هو مدرك وغير مدرك . « فالأثر المبكر » للاختلاف يضيع فى غيبة لا عودة منها . ولكن حتى هذا الضياع يصان ويعتد به ويؤجل حيث يتم هذا فى النص فى شكل حضور .

ويستطيع هيدجر بعد كلامه عن انمحاء الأثر المبكر أن يصدق على صحة الأثر فى هذا التناقض غير المتناقض . يقول :

« والاختلاف بين الكينونة والكائنات يمكن مع ذلك اكتشافه كشىء ينتمى إذا كان قد اكتشف فعلاً بحضور الحاضر . وبهذا يكون قد استبقى فى أثر يحتفظ به فى اللغة التى تستحوذ عليها الكينونة »[١٦] .

ويكتب هيدجر تعليقاً على to chreon أناكسيماندر وقد ترجمها بـ « الاستعمال المطرد » (Brauch) :

« إن الاستعمال المطرد الذى يحترم الحاضر ويوافق عليه ، يحرره فى إقامته المؤقتة ، ويطلق سراحه فى كل مرة . ولكن الحاضر يبدو للسبب نفسه ، وبالقدر نفسه ، عرضة دائماً لخطر الإصرار المتصلب بسبب دوام إقامته . وبهذه الطريقة فإن الاستعمال المطرد يظل قائماً . وفى الوقت نفسه يسلم الحضور إلى الانقطاع . إن الاستعمال المطرد يصل المنقطع »[١٧] .

وحين يصل هيدجر إلى النقطة التى يحدد فيها الاستعمال المطرد بالأثر ، يلزم طرح هذا السؤال : هل نستطيع ، وإلى أى حد نستطيع عد هذا الأثر وانقطاع الاختلاف جوهراً للكينونة ؟ ألا يأخذنا تناقض الاختلاف إلى ما وراء تاريخ الكينونة ، وما وراء لغتنا أيضاً ، ووراء كل شىء نستطيع أن نعطى له اسماً ؟ ألا يطلب تغيراً ضرورياً وعنيفاً للغة الكينونة إلى لغة مختلفة تماماً ؟ لنكن أكثر تحديداً ، ولنمض فى القراءة كى نقلقل « الأثر » من مخبئه (ومن يظن أننا نقتفى أثر شىء ما ؟ إننا نقتفى آثار الآثار فحسب) :

إن اصطلاح « الاستعمال المطرد » بوصفه ترجمة لـ to chreon غير مبنى على تأملات اشتقاقية ؛ فاختيار هذه العبارة نابع من ترجمة سابقة للفكر الذى يحاول إدراك الاختلاف فى جوهر الكينونة Being قرب البداية التاريخية لنسيان الكينونة . وعبارة « الاستعمال المطرد » تفرض نفسها على الفكر حين يتوجس من نسيان الكينونة . to chreon هى فعلاً تسمية مناسبة للأثر الذى ندركه فى عبارة « الاستعمال

المطرد » ، والذى يختفى سريعاً فى تاريخ الكينونة ؛ هذا التاريخ الذى يتفتح فى علم الميتافيزيقا الغربية[١٨] .

كيف ندرك ما هو خارج النص ؟ كيف ندرك مثلاً ما يتعارض مع نص من الميتافيزيقيا الغربية ؟ بالتأكيد إن « الأثر الذى يختفى سريعاً فى تاريخ الكينونة ... كعلم الميتافيزيقيا الغربية » يهرب من كل التحديدات والأسماء التى يمكن أن تطلق عليه فى النص الميتافيزيقى . فالأثر يحتمى خلف هذه الأسماء ومن ثم يتنكر ولا يظهر فى النص أبداً بنفسه . ولكن السبب فى ذلك هو أن الأثر نفسه لا يستطيع أن يظهر بوصفه أثراً . ويقول هيدجر أيضاً ، إن الاختلاف لا يستطيع أن يظهر أبداً بوصفه اختلافاً . فليس هناك جوهر للاختلاف المرجأ ، وهو لا يسمح لنفسه بأن يمتص داخل ذاتية اسمه أو ظهوره ، بل إنه يهدد هذه الذاتية بعامة ، أى وجود الشىء فى جوهره . ويتضمن عدم وجود جوهر للاختلاف المرجأ عند هذه النقطة عدم وجود كينونة ، ولا حقيقة للكتابة ، بقدر ما تنطوى على الاختلاف المرجأ .

ويظل الاختلاف المرجأ فى نظرنا اسماً ميتافيزيقياً . وتظل الأسماء كلها التى يتلقاها من لغتنا أسماء ميتافيزيقية ، وعلى الأخص عندما تحدد هذه الأسماء الاختلاف المرجأ بوصفه اختلافاً بين الحضور والشىء الحاضر أو بين الكينونة والكائنات .

وليس فى لغتنا اسم « أقدم » من الكينونة ذاتها يدل على هذا الاختلاف المرجأ . ولكننا نعرف فعلاً أنه إذا لم يكن له اسم فليست هذه حالة مؤقتة فحسب ، وليس سببه أن لغتنا لم تجد ، أو لم تتلق بعد هذا الاسم ، أو أننا يجب أن نبحث عنه فى لغة أخرى خارج النظام المحدود للغتنا ؛ بل السبب هو أنه ليس هناك اسم له ، ولا حتى جوهر ، أو كينونة . وحتى اسم « الاختلاف المرجأ » ليس اسماً أو وحدة اسمية خالصة ، فهو يتحطم دائماً فى سلسلة من البدائل المختلفة .

« هذا الشىء ليس له اسم » . إننا نقرأ هذا الجملة بوصفها حقيقة بديهية . والذى لا يمكن تسميته هنا ليس كائناً لا يحيط به الوصف ، ولا يمكن الاقتراب منه كالله مثلاً ، بل هو الحركة التى تنتج التأثيرات الاسمية تلك ، والأبنية الذرية المتكاملة نسبياً ، والتى نطلق عليها لفظ الأسماء أو سلاسل من البدائل للأسماء . وفى هذه السلاسل مثلاً ، يشتبك التأثير الاسمى للفظ « الاختلاف المرجأ »

نفسه ، ويضيع ، وتعاد كتابته ، كما تعد البداية الخاطئة أو النهاية الخاطئة للعبة ما ؛ جزءاً من اللعبة ، أو وظيفة فى النظام .

وما نعرفه أو ما نستطيع أن نعرفه ، إن كانت المشكلة مشكلة المعرفة ، هو أنه لم يوجد ولن يوجد أبداً كلمة فريدة أو اسم سيد . ولهذا فإن التفكير فى حرف الـ (a) فى differance ، ليس القاعدة الأولى ، أو الإرهاص النبوئى بدلالة لم يسمع عنها بعد . ولن يكون هناك اسم فريد ، ولا حتى اسم الكينونة Being نفسه . ولابد أن ندرك ذلك بلا حنين ، أى لابد أن ندركه خارج خرافة اللغة الأم أو اللغة الأب ، اللغة التى تنتمى إلى أبوة الفكر المفقودة . بل على العكس من ذلك ، لابد أن نؤكدها بطريقة نيتشه بشىء من الضحك ونوع من الرقص .

وبعد الضحك والرقص ؛ بعد هذا التأكيد البعيد عن طريقى فى الجدل ؛ يبرز السؤال عن الجانب الآخر من الحنين الذى سأطلق عليه « أمل » هيدجر . ولست غافلاً عن أن هذا التعبير يمكن أن يكون غريباً ومستنكراً . إلا أننى أغامر به على أية حال بدون استبعاد أى من معانيه المتضمنة ، وسوف أنسبه إلى ما يبدو لى أنه بقية من الميتافيزيقيا فى Der spruch des Anaximander ، وهو بالتحديد السعى وراء الكلمة المناسبة والاسم الفريد . يقول هيدجر عن « كلمة الكينونة الأولى » :

« إن العلاقة بالحاضر الذى يكشف عن نوعه فى جوهر الحضور ذاته ، علاقة فريدة . إنها لا تقارن بأى علاقة أخرى . وهى تنتمى إلى الكينونة بوصفها شيئاً فريداً فى حد ذاته . وهكذا لابد أن تجد اللغة كلمة وحيدة وفريدة لتسمية ما يتمثل فى الكينونة . ومن هنا نرى خطورة أى كلمة فكرية تخاطب بها الكينونة . ومع ذلك فموضع الخطر هنا ليس شيئاً مستحيلاً ، لأن الكينونة تتكلم دائماً فى كل لغة وفى كل مكان وزمان »[١٩] .

والمسألة هنا هى الاقتران بين الكلام والكينونة فى الكلمة الفريدة والاسم النهائى المناسب . وهذا هو السؤال الذى يقتحم التأكيد ؛ تأكيد بعثه الاختلاف المرجأ . وهو سؤال يتناول كل واحدة من كلمات هذه الجملة : « الكينونة تتكلم / دائماً / فى كل لغة / وفى كل مكان وزمان » .

الهوامش :

(١) على القارىء أن يلاحظ أن كلمة differance تشتمل على معنيين الإرجاء والاختلاف .

(٢) الاصطلاح « التطريق » Bahnung انظر فرويد « المشروع العلمى لعلم النفس » ، فى الأعمال الكاملة فى علم النفس لسيجموند فرويد ، فى ٢٣ مجلة (نيويورك ولندن ، ماكميلان ١٩٦٤) ، الجزء الأول ص ٣٠ هامش ٤ ، عن المترجم جيمس ستراتشى : « كلمة « تطريق » مترجمة عن الألمانية أدخلها شير ينجتون بعد كتابة المشروع بأعوام عدة . وقد كانت الكلمة مستعملة من قبل فى الألمانية » . والمعنى الذى يشتقه ديريدا هنا أشد قوة فى الفرنسية أو الألمانية ، فهو يعنى فتح أو تطهير طريق . وفى نص « المشروع » تشير كلمة تطريق إلى القدرة على التوصيل التى تنتج عن اختلاف مستويات المقاومة فى دائرتى الذاكرة والإدراك فى الجهاز العصبى . وبهذا فإن خفض عتبة المقاومة لدى حاجز الاتصال « يفتح » طريقاً عصبياً ، و « يطرق » العملية الانفعالية للدائرة . انظر أيضاً جاك ديريدا الكتابة والاختلاف (باريس فى سنة ١٩٦٧) ، بخاصة ص ٢٩٧ ـ ٣٠٥ (المترجم الإنجليزى) .

(٣) عن « هرم » « ومقبرة » ، انظر جاك ديريدا « البئر والهرم » فى هيجل والفكر الحديث ، (باريس ١٩٧٠) ، بخاصة ص ٤٤ ـ ٤٥ (المترجم الإنجليزى) .

(٤) انظر الترجمة الإنجليزية لكتاب فرديناند دى سوسير: دروس فى علم اللغويات العام (باريس ١٩١٦) ، ترجمة إلى الإنجليزية عن ويد باسكين (نيويوريك ١٩٥٩) ص ١١٧ ـ ١١٨ ، ١٢٠ .

(٥) المرجع السابق ص ١٨ .

(٦) انظر جاك ديريدا عن علم النحو (باريس ١٩٦٧) . انظر أيضاً ديريدا « فارماكولوجية أفلاطون » ، فى « تل كل » العدد ٣٢ (فى شتاء ١٩٦٧) ص ٤٤ ـ ٤٨ .

(٧) يحذف ديريدا بعض الاصطلاحات الميتافيزيقية والمأخوذة عن علم المنطق متبعاً فى ذلك هيدجر . وبعد هدم الميتافيزيقيا فإن هذه الاصطلاحات لم يعد لها معناها الكامل ، بل أثر لا يمكن الوصول إليه بسهولة . انظر : جاك ديريدا عن علم النحو (باريس ١٩٦٧) ص ٣١ ـ ٤٠ (المترجم) .

(٨) ألكسندر كويريه « هيجل فى يينا » ، فى دراسات التاريخ والفكر الفلسفى (باريس ١٩٦١) ص ١٣٥ ـ ١٧٣ (المترجم) .

(٩) المرجع السابق ، ص ١٥٣ ـ ١٥٤ .

(١٠) سوسير ، دروس فى علم اللغويات العام ص ٣٧ .

(١١) ج ديلوز ، نيتشه والفلسفة (باريس ١٩٧٠) ص ٤٩ .

(١٢) فرويد ، الأعمال الكاملة ، الجزء ١٨ ، الفصل العاشر .

(١٣) ديريدا ، الكتابة والاختلاف ، ص ٣٦٩ ـ ٤٠٧ .

(١٤) مارتين هيدجر ، هولزفيج (فرانكفورت ١٩٥٧) ص ٣٣٥ ـ ٣٣٦ .

(١٥) المرجع السابق ، ص ٣٣٦ .

(١٦) المرجع السابق ، ص ٣٣٦ .

(١٧) المرجع السابق ، ص ٣٣٩ ـ ٣٤٠ .

(١٨) المرجع السابق ، ص ٣٤٠ .

(١٩) المرجع السابق ، ص ٣٣٧ ـ ٣٣٨ .

المعاصرة وتحرّر الأدب من الأخلاقية: الغائية والرسالة عند جويس وفورد وبروست

تأليف: ديفيد سيدورسكى

ترجمة: أمين العيوطى

١ ـ فى الروايات التى ظهرت فى بواكير الحركة الأدبية المعاصرة ، وفى المناقشات التى دارت حول النظرية الأدبية والممارسة فى الحركة الحديثة ، يتحدد الهدف من تحرير الفن من قيود التدليل على حقيقة أخلاقية أو حمل رسالة أخلاقية وتحريره من عبء هذا التدليل . وغالبا ما يقوم الدليل على هذا الهدف فى اختيار الكاتب الروائى لمادة موضوعه أو من خلال انشغاله بالجوانب الشكلية للعمل أو من خلال موقفه من ملاءمة المتطلبات الأخلاقية للفن .

وهذه المواقف هى ، إلى حد ما ، ردود فعل تدل على مقاومة مختلف الضغوط التى تمارسها تقاليد أخلاقية معينة أو أيديولوجيات سياسية . وهى جزئيا محاولة لإضفاء صفة المشروعية على التجريب فى الفنون ، ومناصرة « تقليد الجديد » ضد التقاليد الأدبية الفيكتورية ، أو تقاليد القرن التاسع عشر . ومع ذلك ، فإنها تكشف عن الإصرار على مواجهة المشكلات والتوترات التى فرضتها الأخلاقيات على الأعمال الأدبية العظيمة منذ بداية الفكر النقدى الغربى بطريقة مختلفة .

وعند جويس وبروست وفورد مادوكس فورد نجد تصريحات عن قيمة تحرير الفن مما كانوا يرون أنه متطلبات غير مشروعة للأخلاقيات ، فى كتاباتهم النقدية ، كما أنها مفهومة ضمنا فى رواياتهم . فعداء جويس لوضع الفنان نفسه فى خدمة القيم الأخلاقية للكنيسة والملك والوطن ، أو للقضايا المضادة للثورة الوطنية والاجتماعية ، يشيع فى منفاه وفى كل ما كتبه فى منفاه . وعلى الرغم من أن أعمال بروست قد فسرت على أنها نقد اجتماعى للمجتمع الأوروبى قبل الحرب العالمية الأولى ، فقد ضمّن ذكرى أشياء انقضت تحليله لعدم ملاءمة استخدام الرواية بوصفها شكلاً من أشكال النشاط السياسى . كما أن فورد مادوكس فورد ، الذى كان يفخر بالإشارة إلى أن أعماله ـ بعد موت بروست ـ كانت لوحة تاريخية عريضة لأوروبا المعاصرة تشتمل على صورة أساسية لفظائع الحرب الكبرى ، رفض بوضوح أن تكون الرواية شكلا من أشكال النقد الأخلاقى لصالح الطريقة التى كان يعتقد أنه يتقاسمها مع جويس وبروست بالإضافة إلى كونراد وجيمس : الانطباعية .

وتوحى الأعمال الأدبية الكلاسيكية بمدخل مناقض يعترف بالوظيفة الأخلاقية للأدب ، على الرغم من أن علاقة الكثير من الأعمال الأدبية الكلاسيكية بالشعائر والدين كانت توفر لها سبلا لاستقلالها عن النزعة التعليمية الأخلاقية . وكان الاختيار الكلاسيكى الفلسفى للعلاقة بين الأخلاقيات والأدب الذى بدأه أفلاطون ، يدل على أن الأعمال الأدبية العظيمة لا تحقق الأغراض الأخلاقية التى كان من المفترض تحققها . وهكذا فإن التعميم المتناقض هو أن المناقشة الكلاسيكية قد صيغت بلغة الصعوبات التى ينطوى عليها تحقيق الأهداف الأخلاقية التى يجب أن يتضمنها أى عمل فنى ، فى حين أن المشكلات الحديثة تتعلق بالصعوبات التى ينطوى عليها تحقيق الاستقلال الذاتى عن الغرض الأخلاقى الذى يميز عملا فنيا كاملا .

فبالنسبة لأفلاطون ، تتحدد المكانة الأخلاقية لعمل ما ، أو على الأقل ملاءمته لوضعه ضمن منهج الدراسة الذى يحدده الأوصياء على مجتمع فاضل ، من خلال الصفات الفاضلة التى تتأكد فى تصويره

• "Modernism and the Emancipation of Literature from Morality: Teleology and Vocation in Joyce, Ford, and Proust", David Sidorsky, New Literary History, Vol. xv, autumn 1983, No. 1.

للواقع . وعلى الرغم من ذلك فقد حاول أفلاطون أيضا أن يثبت أن أية ممارسة لوظيفة تصوير الواقع تضع عمل الفنان أو الكاتب على مستوى أدنى فى السلم الأخلاقى ، حيث إن مثل هذه الممارسة تعنى قصوراً عن التطلع إلى فهم المثل الأخلاقية العليا فهما أفضل . وهكذا يتولد المأزق : إذ إن الفن هو حتما تصوير للواقع ، ومن ثم ينبغى عليه أن يتتبع أو ينقل حدوث الصراع وانتصار الفضيلة الإنسانية فى الحلبة التاريخية والاجتماعية من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فإنه ينبغى على الفنان أن يسمو على التصوير وأن يجد ، من خلال اتخاذ المثل العليا العالمية نماذج ، تعبيرا شكليا أو مجردا عن نماذج الحق والخير والجمال .

وفى قراءته للمشكلة على هذا النحو ، يجد أرسطو الحل الوسط لهذا المأزق . فالتصويرات الفنيةوالأدبية ، حتى لو كانت تعكس أو تنقل التدفق الحسى فى محاكاتها له ، ليست منحطة أخلاقيا ، لكنها تشكل ميدانا لإمكانات الأعمال الفنية . وحتى لوكانت المثل الأخلاقية العليا يمكن التعبير عنها بوصفها مجموعة متماسكة من الأشكال المجردة ، فإنها تتطلب بعض التجسيد عند تصويرها حتى تكون تجسيدا لهذه الإمكانات .

والرواية التى تصور حدثا يمكنها تحقيق الأهداف الأخلاقية من خلال حركة الحدث الذى تعرضه من بدايته إلى نهايته الملائمة ؛ فحصيلة العمل الأدبى ، وليست خصائص التصوير أو الخصائص المتسامية التى يكشف عنها ، هى ما يحدد نوعيته الأخلاقية ويقرر وظيفته الأخلاقية . وتبرير دور الأدب فى الحرب الدائرة بين الفلسفة والشعر يتطلب إثبات قيمته الأخلاقية بما فى ذلك عالميتها المفهومة ضمنا وغائيتها الدفينة .

على رقعة هذاالتضاد ، بين التقليد الجمالى الكلاسيكى ومواقف الحركة المعاصرة فى العلاقة بين الأدب والأخلاقيات ، تبرز أربع إمكانات بوصفها قائمة للاختيارات الجمالية أو الأخلاقية . أولا ، توفر الشكلية سبيلا افتراضيا واحدا بالنسبة للأفلاطونيين كى يتابعوا تحقيق القيم الأخلاقية ؛ وهو السبيل الذى اتخذه المعاصرون طريقا إلى تحرير الأدب من الأخلاقيات . وفى هجوم أفلاطون على الفن الذى يحاكى الواقع ما يوحى بأن الفن الشكلى أو المجردمشروعٌ أخلاقيا . ومع ذلك فإن هذا الفن يمكن عده متحررا من تسيد الأخلاقية التقليدية ، حيث إنه متحرر من أية قيود تعوقه عن تصوير الفعل الإنسانى . وقد لا تتطلب هذه الشكلية أن يستطيع إيوكليد رؤية الجمال عاريا ، حيث إن الأشكال الفيثاغورسية يفترض فيها أن تمتد لتشمل فروعا مختلفة فى الموسيقى والرسم التجريدى .

وفى سياق الأدب والأخلاقيات ، على أية حال ، فإن الاختيار الشكلى (على الرغم من أن زدانوف وآخرين يعدون المعاصرة والشكلية شيئا واحدا) ، ليس وثيق الصلة بالرواية المعاصرة . ففكرة الرواية غير التصويرية يمكن تحقيقها فحسب عند نقطة تجاوز حدود الرواية . وإمكانات التسامى الفنى التى يوحى بها جويس فى عوليس ، مثلا ، تشير إلى تماثل العمل الفنى والتجسيد الدينى ، لا إلى شكله الرياضى أو الهندسى . ويحاول بروست أيضا فى ذكرى أشياء انقضت إثبات فرضية أفلاطونية برجسونية فلسفية يجاوز فيها العالم المتذكر ، التدفق الزمنى . ومع ذلك فإن جويس وبروست يطوران إعادة تعريفها للتسامى فى الروايات التصويرية والواقعية ، لا فى الأعمال ذات الطبيعة الشكلية أو غير التصويرية .

وتوفر الانطباعية ، التى تفهم بشكل عام على أنها طريقة أدبية يقتصر العمل الفنى فيها على التصوير على أساس تماثل الإمساك بحقائق الإدراك الحسى المباشرة مع تسجيلها ــ توفر نقطة متميزة ثانية لوضع متطلبات الأخلاقيات والأدب فى موضعها الصحيح . فمنذ أفلاطون استخدمت تنويعات مختلفة من الانطباعية فى نظرية المعرفة أو الجماليات لإضفاء المشروعية على دور العارف أو الفنان بوصفه مدركا لظلال كهف المظاهر وأصدائه التى يخبرها دون الالتزام بصرف الآخرين أو تحويلهم عن مذهبهم تجاه مصادر الرؤيا الأخلاقية التى تقع فيما وراء نطاق الخبرة أو المعرفة . وتدل الاستعارات التى أضفيت على الكاتب الروائى بوصفه آلة تصوير أو مرآة أو مصوراً أو آلة تسجيل ، والتى استخدمت بالنسبة لبعض روايات القرن العشرين ، على استمرار هذا المدخل بوصفه اختيارا افتراضيا فى قائمة التفسير الجمالى .

وبالنسبة للتقليد الأفلاطونى فإن الانطباعية مدانة بوصفها نظرية معرفية غير مترابطة ، حيث إن الأحاسيس لاتسجل فحسب على شاشة التجربة بل تتركز فى بؤرة ، ويتم التعرف عليها وتقويمها بواسطة عقل يربط بين الانطباع المعين والماضى والمستقبل . وتسجيل الانطباعات يجدد تنازل الفنان عن محاولة إصدار حكم صحيح ، والوصول إلى المعرفة الأخلاقية .

وقد أدرك كتاب القرن العشرين من أمثال جويس وبروست وفورد ، الذين قاموا من آن لآخر بتكبير لوحات انطباعية لاتخطئها العين عن الواقع الاجتماعى ، أن هذه الطريقة لم تقض على متطلبات المسئولية الأخلاقية كلها . وحتى لو كانت الوسائل الانطباعية تشرّع لامبالاة جماعية أو تسلية بالمضمون الأخلاقى للأحداث التى تسجلها ــ وهى لامبالاة كانت تعد جديرة بالثناء بوصفها جزءا من تحرير الأدب من التقليد الأخلاقى ــ فإن الكاتب الروائى مسؤول عن اختيار بؤرة الآلة التى تقوم بالتسجيل ، وعن الالتزام بصدق التسجيل .

والمسؤولية الأخلاقية الملقاة على عاتق الكاتب الروائى الانطباعى من خلال انشغاله بصدق التسجيل ليست مسئولية المؤرخ أو الصحفى . فقد كان فورد مادوكس فورد ، الذى كتب مقالات نقدية عن الأساليب الفنية الانطباعية ، يؤمن بأن الكاتب الروائى عليه أن يعرض الانطباعات عن الشخصيات المختلفة من وجهات نظر أخلاقية مختلفة . وفى قيامه بهذا فإن بؤرة اهتمام الرواية يحل محلها تنويعة من وجهات النظر المتغيرة بإمكانها أن تعدل أى هدف أخلاقى تعليمى .

هكذا كتب فورد فى مذكراته عن كونراد : « لقد تقبلنا دون احتجاج كثير وصمة «انطباعيين» ، التى كنا نرجم بها . ففى تلك الأيام كان الانطباعيون يعدون أناساً سيئين . . . ولكننا قبلنا التسمية لأننا كنا نرى أن الحياة لم تكن تروى حكاية ، لكنها كانت تخلق انطباعات على عقولنا . ونحن كذلك لا ينبغى أن نروى ولكن أن نصور انطباعات ، إذا أردنا أن نبعث فيك تأثيرا بالحياة » . وفى أحد موجزاته الأخيرة للأسلوب الانطباعى كتب فورد يقول إن « الفرق الأساسى » بين « كتاب المجموعة الانطباعية منذ فلوبير » وأسلافهم هو « أن

الواحد يروى فى حين أن الآخر يعرض . الواحد يدلى ببيانات ، والآخر يبنى إيحاءات عن أحداث على أساس إيحاءات عن أحداث » .

وهناك تواز بين انطباعية فورد وطرح جويس للأسلوب الواقعى فى محاضرته عن ديفو ، وإحدى المحاضرتين تحمل عنوان : « الواقعية والمثالية فى الأدب الإنجليزى ـ دانييل ديفو ـ ويليام بليك » . يصف جويس طريقة ديفو بأنها تكديس للمعلومات : « فمن خلال التكرارات ، والمتناقضات ، والتفصيلات ، والشخوص ، والأصوات تدب الحياة فى العاصفة ، ويصبح الطلل مرئيا » . وبالمثل فإن هيوكفير قد أوضح كيف أن جويس كان يرى فى عوليس كتابا يتألف من « أقداح ، وأطباق ، وكراسى وطاولات وعصى وأحجار . . . بحيث يمكنها أن تساعد على إعادة بناء أثرية لدبلن » . على هذا الأساس يجعل جويس ديدالوس يؤيد عناية أنتيشنيز بالتدقيق (« إننى أرى أفراسا ، يا سقراط ، ولا أرى فروسية ») ، وتجريبية أرسطو ، فى المناقشات التى تجرى فى عوليس ، والتى يدافع فيها أ . إ . راسل عن الأفلاطونية .

ويسمح منهج جويس الواقعى الموسوعى ، شأنه شأن انطباعية فورد أو تغيير بروست الصارخ لمظهر تفصيلات الحياة الاجتماعية التى يعيد بناءها ـ يسمح بتأكيد موقف جمالى واع أثنى عليه فورد بوصفه « لا مبالاة » بالصور الذهنية الأخلاقية . غير أن هذا المنهج لا يستبعد استخدام الصور استخداما أخلاقيا كجزء من تعليق أخلاقى . ويتوافق الحياد الأخلاقى الذى عرض به جويس الملامح الخشنة فى حياة دبلن أو الذى عرض به بروست تحلل عناصر الحياة الباريسية ؛ شأن لوحات فورد عن الصفوة البريطانية الحاكمة ، مع نقد اجتماعى حاد . وهكذا ، فإن تركيز فورد على فظائع الحرب ، شأن تفحص بروست وجويس المدقق لأوجه القصور فى مجتمعيهما ، يوفر أساسا لنقد ثقافى له مغزاه .

بل إن الأسلوب الفنى النسبى الفعال لتصوير مدركات متباينة للمادة الأخلاقية نفسها من زوايا رؤية مختلفة لشخصيات الرواية لا يستبعد حكما أخلاقيا مسيطرا . وقد يود الكاتب الانطباعى أيضا أن يستبعد السرد بغائيته الجوهرية ليحقق ، على الأقل ، التحرر من عبء إصدار أية أحكام أخلاقية . ويظل السؤال ما إذا كانت الانطباعية الهيراقليطية تستطيع أن تحتفظ ببناء الرواية .

والإمكانية الثالثة ، وهى من جوانب كثيرة نقيضة الاتجاه الانطباعى والواقعى ، هى الرواية بوصفها رمزا به اكتفاء ذاتى ، أو نسقا لمعان مترابطة داخليا ، أو منظومات لغوية . وبالنسبة لهذا المدخل الرمزى فإن الفرق الذى لاحظناه بين التقليد الكلاسيكى والحركة المعاصرة لا يزال قائما ، فيما يبدو . بمعنى أن التقليد الكلاسيكى يجد الرمزية وسيلة غير كافية للتعبير عن الأغراض الأخلاقية فى الأدب ، فى حين أن التقليد المعاصر يجدها وسيلة غير كافية للهرب من الخضوع للأغراض الأخلاقية .

وهكذا فإن أفلاطون ، على الرغم من محاولته إثبات أن العمل الفنى ينبغى أن يجاوز الصور الدنيوية ، قد طرح فى بارمينيدس الرأى بأن العالم المنطقى المتكامل ، أو بناء الأشكال اللغوية ، غير قادر على التأثير فى التجارب الأخلاقية اليومية . ومن ناحية أخرى ، فإن أنصار الرمزية بأنماطها المتنوعة يرون أن الروايات « الغنائية » أو أية روايات تتطور بوصفها استعارة منسقة أو تصميما على امتداد زمنى يمكنها تحرير الأدب من الخضوع لمناصرة الأيديولوجيا أو الأخلاقيات . ومع ذلك فإن هذا الهدف قد يتطلب التضحية بعناصر روائية أساسية مثل الإشارة لمجتمع إنسانى أو استخدام حبكة لها غائيتها .

ويرتبط بهذا طرح جويس لبليك بوصفه نقيضا لديفو ، فى إيجازه للأسلوب الواقعى فى الأدب ، وتأكيده أن العمل الأدبى يجب أن يكون منظومة من « تطابقات رمزية » . وهو يعرب عن ازدراء ملائم للعمل الروائى الذى ينسجم مع « أولئك الأشخاص النافعين ؛ المصور الفوتوغرافى وكاتب الاختزال فى المحكمة » .

ويتطابق هذا الأسلوب مع حقيقة أن كثيرا من تفسيرات عوليس لا تلقى بالا إلى الحبكة أو السرد ، لكنها تركز على كل جزء من العمل بوصفه نسيجا لفظيا يعرض نماذج تشبه نصوصها نصوص هومر ودانتى وشيكسبير . وبالمثل ، فإن تفسيرات أية استعارة بروستية ، كما أوضح هذا مايكل ريفاتير وآخرون ، يمكنها أن تربط الأفكار الأساسية التى تتردد فى العمل فى نسق واحد تجرى عليه التكرارات أو التطور أو التنافر . ومع ذلك فقد أظهر جويس واقعية موسوعية فى إعادة بنائه لدبلن المعاصرة ، تماما مثلما نقل بروست أوصافاً تفصيلية دقيقة لجوانب المجتمع الباريسى . وحتى لو أن إحالة هذه الأعمال إلى الواقع كان فى الإمكان إخضاعها للنسق الرمزى بحيث تحد من تدخل الحكم الأخلاقى ، فإن بناء السرد الزمنى الذى يعكس متتاليات ، ليس ذلك البناء الذى يميز منظومة غير زمنية ، وقد يولد بالحتم أيضاً حكما أخلاقيا .

وربما كان تفسير الإنجيل بوصفه منظومة لغوية ، أو مجموعة من المترابطات الرمزية ، اختبارا شيقا لمغزى هذا النوع من المدخل الرمزى إلى تحرير الأدب من الأخلاقيات . وعلى الرغم من أن الإنجيل مقتطف يتضمن عروضا تاريخية وفقا لتسلسلها الزمنى وتشريعاتها القانونية ، وأقوالا ألقيت فى مناسبات معينة ، إلا أن أفكاره الرئيسية المتواترة واستعاراته المتكررة تسمح بمثل هذه القراءة التفسيرية ، كما أوضح ذلك نورثروب فراى . وهكذا يمكن تفحص العلاقات بين عبارات رمزية مثل الخلق ، والعهد ، والتضحية ، والكشف ، والافتداء دون افتراض التسلسل التاريخى والغائية الدفينة .

ومن الممكن أن يعنى تأكيد هذه العبارات بوصفها استعارات مترابطة فى منظومة أو نسق رمزى ، رسالات أخلاقية على الرغم من أنه يفعل هذا بطريقة تختلف عن الأخلاقيات المشتقة من سجل تاريخى أو تتابع سردى . وعندئذ تصبح الاستراتيجية لتجنب سيادة الأخلاقيات فى عمل ما ، هى عرض الاستعارات والرموز دون توضيح وجهة الحركة السردية .

وتبرز الطبيعة الغائية لأى عمل أدبى من المناقشة بوصفها طريقة رابعة لدراسة العلاقة بين الأدب والأخلاقيات . وحيث إن أية منظومة من الارتباطات الرمزية ، أو أية مجموعة من التصويرات الانطباعية تسمح بحادثيات متتابعة ، فإن أيها يمكنه أن يوفر غائية جوهرية . وقد استخدمت الحركة بين نقطة الانطلاق ونقطة الوصول منذ أرسطو بوصفها معيارا لتصنيف وظيفة العمل الفنى الأخلاقية وأساساً لتبريرها . وكانت مهمة الحركة الحديثة ترتكز إلى حد ما ، حين كانت دوافعها الثورية دوافع مترددة ، على انهيار الغائية . وكان بإمكان هذا

الانهيار أن يحمل فى طياته تحرير الأدب من القيود التى كانت الحاجة إلى سردحكاية أخلاقية أو تبرير نظام أخلاقى ، تفرضها .

وقد اقترح أشعيا برلين أن نجعل معيار أية ثورة فكرية هو أنها تحيل الملاحظات المبتذلة إلى مفارقات . ومن المؤكد أن بالإمكان رؤية الكثير من الأعمال فى مجال الفن المعاصر والموسيقى والمسرح على أنها تجارب تنشد اختبار البديهية الأرسطية القائلة بأن كل عمل لابد أن يكون له بداية ووسط ونهاية . وتمتد هذه القائمة لتشمل الأحداث الفنية والأفلام ومسرح العبث فى محاولات معقدة لإعادة بناء النظام والزمن والتتابع . وقد حاول الناقد الفنى كليمنت جرينبرج أن يثبت كيف استطاع أن يتتبع « لا مركزية » الموسيقى « متعددة الأصوات » فى الرسم والأدب إلى المعاصرة المبكرة . « لكن مونيه وبيسارو قد استبقا منذ أمد بعيد أسلوبا فى الرسم . . يهدد هوية الصورة التى ترسم على حامل رسم . . : الصورة الكلية « اللامركزية » و« المتعددة الأصوات » التى تستغنى ظاهريا عن البداية والوسط والنهاية بسطح مترابط من تعدد العناصر المتشابهة أو المتطابقة » . ويواصل جرينبرج قوله : « هذا التماثل ذاته ، وتحلل الصورة إلى مجرد نسيج . مجرد إحساس ؛ يبدو كما لو كان يجيب عن شىء متأصل فى الحساسية المعاصرة . ولعله يرتبط بالشعور بأن كل التمييزات الهرمية قد استهلكت ، « بحيث » لم يعد هناك أشياء أولى وأخيرة » .

وتتركز استراتيجيات تجنب الغائية الدفينة فى الرواية الحديثة على طرق استبدال وجود الرواية فيما يتعلق بمشاهد الحبكة المتتابعة . وقد استعرض فرانك كيرمود بعض هذه الاستراتيجيات فى كتابهمعنى النهاية .وهكذا وجه اهتمامه إلى أعمال ميوسيل ، الذى يحدد هويته بوصفه أحد أعضاء « مرحلة التجريب » ، والكاتب الذى يعد « بعد جويس وبروست . . روائى الحركة الحديثة المبكرة » . وصياغة ميوسيل لمغزى الغائية التى تتعلق بهذا تجرى كما يلى :

> لم يكن قانون هذه الحياة شيئا آخر سوى قانون النظام السردى . هذا هو النظام الذى يتألف من قدرة المرء على أن يقول : « عندما كان هذا قد حدث ، عندئذ حدث هذا » . . أو سلك كل ما قد حدث فى الزمان والمكان فى خيط واحد ؛ باختصار « الخيط السردى » السيء السمعة الذى يتألف منه خيط الحياة كما يتضح عندئذ . . . وقد لاحظ أولريخ أنه قد فقد فيما يبدو هذا العنصر الروائى الأولى الذى ما زالت الحياة الخاصة تتشبث به ، على الرغم من أن كل شىء فى الحياة العامة قد أصبح غير سردى ، ولم يعد يتبع « خيطا » ، لكنه يترامى كسطح متداخل النسيج إلى مالا نهاية .

وبالمثل ، فقد حاول رالف فريدمان أن يحدد هوية النوع الجديد من « الرواية الغنائية » بوصفها « طريقة لتحويل مادة الرواية (مثل الشخصيات ، أو الحبكة ، أو المشاهد) إلى نسق من الصور الذهنية » . هذا التحويل يتطلب نهاية للغائية . ويعبر فريدمان عن هذا كتابة بقوله :« إن الكاتب الروائى مواجه بمهمة إجراء مصالحة بين تتابع السبب والنتيجة فى الزمن والمشاهد المتتالية والحدث الفورى للغنائية . وليس الزمن وحده هو ما يجربه مكانيا . . . فإنه يعيد تجربة ارتباطات الرجال فى مجال الحدث بوصفها أمثلة على الإدراك » .

وحجة كليمنت جرينبرج هى أن الفنانين « متعددى الأصوات » ، « وهم يستخدمون الصورة التى يسندونها إلى حامل رسم كما يفعلون — ولا حيلة لهم فى أن يفعلوا ذلك . . . إنما يحطمونها » . ويعتقد فريدمان أن الرواية الغنائية بإنكارها للتتابع الغائى تبرز بوصفها « رواية — ضد — الرواية » . وعلى حسب رأيه ، « فإنها تهدم صفات الرواية التى جرى العرف على تقبلها ، والتى تركز على العلاقة بين الرجال والعالم » . وفى رأى فريدمان أن فيرجينيا وولف روائية غنائية بارزة . ومن الملائم فى هذا السياق أن نستشهد بمعارضتها المشهورة للغائية السردية التقليدية :

> افحص للحظة عقلا عاديا فى يوم عادى . إن العقل يتلقى عددا وافرا من الانطباعات : تافهة ، خيالية ، سريعة الزوال ، أو محفورة بحدة الصلب . إنها تأتى من كل الاتجاهات ، رذاذا لا ينقطع من ذرات لا تحصى . وفى أثناء تساقطها حين تشكل نفسها فى حياة يوم الاثنين أو الثلاثاء ، فإن النبرة تسقط بشكل مختلف عما كانت عليه فى الماضى ، واللحظة المهمة لم تحدث هنا بل هناك ؛ حتى إن الكاتب — إذا كان رجلا حرا وليس عبدا ؛ إذا كان بإمكانه أن يكتب ما يريد لا ما يجب عليه أن يكتبه ؛ إذا كان بإمكانه أن يؤسس عمله على شعوره هو لا على التقليد ، فلن تكون هناك حبكة ؛ لا كوميديا ، لا تراجيديا ؛ لا اهتمام بالحب أو الكارثة بالأسلوب المتفق عليه ؛ وربما لا زرار واحد محاك كما يريده خياطوشارع بوند . فالحياة ليست مجموعة من مصابيح عربات مرتبة بشكل منتظم ؛ الحياة هالة متألقة ؛ غلاف شبه شفاف يحيط بنا من بداية الوعى إلى آخره .

بل إن إدجار آلان بو قد طرح صيغة أشد استفزازا لإنكار الغائية فى حبكة الرواية فى ملحوظة توضح لماذا استطاع بودلير أن يعدّه أب المعاصرة : « فى بناء الحبكة ، مثلا ، فى الأدب الروائى ، علينا أن نهدف إلى ترتيب الأحداث بشكل لا يمكننا تحديده ، ولا أى واحد منها ، سواء أكان مستقلا عن أى حدث آخر أم يدعمه . وبهذا المعنى فإن كمال الحبكةبطبيعة الحال لا يمكن الوصول إليه حقيقة أو عمليا — ولكن لمجرد أن ما يبنى إنما هو ذكاء محدود . إن حبكات الله كاملة . والكون حبكة من الله » .

ومهما كانت المصادر المتاحة لكاتب إلهى فى تجنب الهدف الأخلاقى أو فى استبعاد كل أثر للتصميم أو الخطة ، فإن روايات المعاصرة المبكرة ، مثل روايات جويس وبروست وفورد محبوكة بإطار بنائى بارز . بل إن الروايات التجريبية التى تلتها ، بما فى ذلك تلك التى تبدو دائرية ، جزئية ، عشوائية ، أو تبدو كما لو كانت مُشكَّلة وفقا لنموذج الألغاز ، أو الأنسجة المصورة ، أو التعليقات أو الألواح المسوحة ، لن تفى بالمعايير التى حددها وصف فيرجينيا وولف للحياة ، أو وصف إدجار آلان بو للكون .

فتطور الشخصيات فى عوليس ، وذكرى أشياء انقضت ، ونهاية الموكب منذ بداية الحدث فى الكتاب إلى آخره، مصنوعة بعناية . إن هذا التطور يهدف إلى وجود التباسات لا تصل إلى قرار ، ومراوغات متناقضة فى خاتمة العمل .

وهذه النهايات تحدد اختلافا فى الدرجة فحسب عن الروايات التى هى أكثر تقليدية . غير أن مايميزها أكثر ، على أية حال ، هو أن تطور النهاية المراوغة يصبح جزءا مهما من الغائية الجمالية للروايات . فالنهاية فى عوليس وذكرى أشياء انقضت تنطوى على تحول خارج الإطار الذى عرض بداخله الواقع الاجتماعى فى الرواية .

والقارىء مدعو إلى أن يشهد ـ صراحة فى حالة ذكرى أشياء انقضت أو استقراء فى عوليس ـ أن الكتاب الذى يقرأه هو ، على حد القول ، أوج تغيير الكاتب الروائى للمظاهر ، الذى هو الحبكة الحقيقية الموازية الخفية للأحداث التى تصور .

وبالمقارنة ، فإن أسلوب فورد الفنى يتطلب أن يصدر القارىء حكما على أحداث صورت من زوايا رؤ ية مختلفة . وقد أوضح فورد أن التسجيل المعروض حتى من زاوية الرؤ ية الختامية لبطله ، لايجب أن تفسر على أنها القراءة الأخيرة ، ولكن على أنها القراءة الأخيرة فى سلسلة من الانطباعات البديلة لمجموعة من العلاقات الإنسانية .

ويدل التحول فى الإطار عند النهاية فى حالتى جويس وبروست على أن حصيلة الحبكة هى العرض المكتوب للأحداث فى الكتاب . والغائية الدفينة فى الرواية ، إذن ، قد تحركت فى اتجاه إعلان رسالة فنية يختلف هدفها عن أى من الاستنتاجات الأخلاقية التى يمكن استخلاصها من العالم الذى قامت الرواية بتصويره .

٢ ـ

ويدعونا تفصيل العلاقة بين الغائية فى الرواية والاستقلالية الجمالية الذاتية لرسالة الفنان إلى مناقشة النتائج الختامية فى عوليس ، ونهاية الموكب ، وذكرى أشياء انقضت .

إن نهاية عوليس نهاية غامضة بشكل منظم ، وتتضمن أيضا ، كما لاحظنا آنفا ، تحولا من إطار الإحالة إلى الواقع فى الحدث الذى تعرضه الرواية . وأكثر الطرق مباشرة لإيجاز النهاية الملغزة هو أن كلا من الأسئلة التى تستخلص بشكل طبيعى من التوازى مع هومر تصل إلى إجابة إيجابية وسلبية معا . فبلوم ، شأنه شأن عوليس ، يحقق عودته إلى موطنه فى ٧ شارع إيكليز ، لكنه يفشل فى ترميم قصر الأسلاف . ويلوم يحقق بوصفه والداً ، اجتماع الشمل مع ابنه ، لكنه يظل بلا أطفال . وبنيلوبى بلوم يغرر بها رجل البلاط المغتصب لكنها تظل مخلصة إلى الأبد . وستيفن فى دور تليماكوس يفشل فى بحثه عن أب لكنه يصبح قادرا على أبوة تنجب كل دبلن .

والإشارة إلى ديدالوس بوصفه الكاتب الذى يستطيع أن ينجب عوليس ، هى ما يحدد التحول فى إطار النهاية . وفى إطار توازى عوليس مع أوديسيوس هومر ، يكون السؤ ال هو ما إذا كان بلوم هو عوض تليماكوس ، ستيفن ديدالوس . هناك على أية حال إطار آخر للإحالة إلى الواقع عند جويس ليس له مثيل عند هومر . فهومر لم يعرض صورة تعكس تليماكوس جزئيا مع شخصية أب أخرى . ومع ذلك فإن ستيفن هو ابن سايمون ديدالوس من دبلن : « يا أبانا الذى لست فى السموات » . وأثناء محاولته الهرب من موطنه ، تصدر عن ستيفن صيحته اليائسة : « أبتاه » ، مستشهداً بالكلمات الأخيرة لإيكاروس وهو يغرق إلى ديدالوس فى تحولات أوفيد . ولكن إذا كان جويس نفسه يتحول إلى ديدالوس ، فإن أبوته لكتاب عوليس برهان على الجدارة والغموض الفنيين .

إن تعقب حركة الأبناء والآباء خلال عوليس توضح أن ستيفن الابن ، يمكنه أن يصبح أب عوليس . ومن ثم فإن الكاتب الروائى هو الذى يقيم قداسا أدبيا تكون فيه الرواية ذاتها هى الجسم أو الابن الذى يضحى به والذى يفتدى . ومما له مغزاه ، بعيدا عن توحيد جويس مع ستيفن ، أن التجسيد الذى تحقق فى الرواية يؤكد أن جسم الرواية يمكنه أن يعرض روح دبلن وحديثها ، فى حين أن أحجار تلك المدينة وشوارعها قد تجسدت فى منطق الرواية .

وبلغة العلاقة بين الأدب والأخلاقيات ، فإن هذه الصلاة الدينية هى الصلاة الوحيدة التى يمكن للفنان أن يكون مشاركا فيها . وهذا الالتزام يتمشى مع رسالة الفنان ، وبالتحديد بالنسبة لجويس ، الذى كانت صيحته « لن أركع » ، والذى كان قد رفض المشاركة فى أى سر مقدس . وهى ـــ أى رسالة الفنان ـــ تستحضر الكلمة المكتوبة ، سواء كانت رمزية أو تصويرية ، دون أى احترام للتعبد فى السياسة ، أو الدين ، أو الأخلاق . فروح الفنان تتجسد فقط فى جسد النص نفسه .

وليس هناك مثل هذا التحول فى إطار الإحالة إلى الواقع فى خاتمة نهاية الموكب . فالانطباعات المتعارضة التى تعرض على أنها حصيلة ملغزة للحبكة تعكس زوايا الرؤ ية الأخلاقية المتناقضة للشخصيات الرئيسية حول إرث إنجلترا بعد نهاية موكب الحرب العظمى . ولأمد طويل كانت الحصيلة الساخرة للحرب والإقرارات الغامضة لما آل إلى ورثة التقليد القومى ، على أية حال ، المادة الخام للرواية الأوروبية . ولهذا فإذا كانت النهاية الملغزة لرواية فورد جزءا من مدخل جديد إلى تحرير الأدب من وظيفة أخلاقية غير ملائمة ، فإن هذا ينبع من الطريقة التى يؤثر بها أسلوبه فى تلك النهاية .

فقد حاول فورد أن يثبت أن الأسلوب الانطباعى ، بفضل ما يمكن النظر إليه بوصفه تعدد الأصوات ـــ أى تعدد زوايا الرؤ ية التى يمكن أن يروى الحدث من خلالها ـــ قد أتاح درجة أخلاقية نسبية أعظم . فليس هناك وجهة نظر راوية واحد توفر زاوية واحدة أخلاقية ثابتة ، وتحدد المعانى الأخلاقية للحدث . وخاتمة الرواية نفسها تحافظ على وجهات نظر متعارضة .

وفى تطويله لوجهات النظر المتعارضة هذه ، كان فورد ينشد تحقيق النظرية التى أسماها « الابتعاد » . إنها « نظرية الكاتب الروائى بوصفه خالقا ـــ وهذه ظلال من إدجار آلان بو ـــ يجب أن يتوافر له ابتعاد الخالق ، فيصور العالم كما يراه ، دون أن يفصح عن أى تعليق على القضايا المثارة . وفورد يؤمن بأن نظرية الابتعاد ترتبط بنوع من إنكار الغائية » . « إن نظرية الابتعاد قد احتوت ، بطريقة طبيعية تماما ، النظرية الأخرى التى ترى أن قصة أية رواية ينبغى أن تكون تاريخ أمر ما لا اختراع حكاية ينبغى تتبع الشخصية الرئيسية فيها خلال فترة زمنية حتى يصل الكتاب إلى نهاية سعيدة على نغمة زواج أو

إلى نهاية غير سعيدة ـ تتمثل فى الموت ؛ بهدف إرضاء رغبة إنسانية طبيعية فى الوصول إلى نهاية » .

وعلى الرغم من أن فورد رفض الرأى القائل بأن الرواية هى اختراع حكاية ، فإن نهاية موكب تصل إلى خاتمة بالموت وبشرى زواج شخصياتها الرئيسية . ولم تؤد ممارسة فورد للرخصة المتاحة للكاتب الانطباعى فى أن يرفض ، بحسب عبارته : « الانحياز لشخصياته » ، مما يحافظ على حياده الأخلاقى أو « لا مبالاته » بوصفه كاتبا انطباعيا ـ لم تؤد إلى التخلى عن الغائية الدفينة فى روايته . فلو أن « الحكاية » تطورت بشكل مختلف ، لبرزت مجموعة أخرى من الانطباعات أثناء عملية رسم صورة إنجلترا بعد الحرب . وهكذا فإن الموت ، والإرث ، وحفلات الزواج التى تؤلف الحصيلة التقليدية « لحكاية » فورد ، هى إطار لتطوير أحكام أخلاقية بديلة على « أمر » إنجلترا . وعلى الرغم من أن هذه الأحكام تشكل وجهات نظر متعارضة ، إلا أن الانطباع التراكمى لدى القارىء عند نهاية الموكب لا يبعد كثيرا عن التعليق الذى أصدره هنرى جيمس فى عام ١٩١٥ : « أن نضطر إلى فهم كل شىء الآن على أنه ما كانت الأعوام الغادرة تفعله وتعنيه طيلة الوقت أمر أكثر مأساوية من أن يصاغ فى كلمات » .

واكتشاف مارسيل بروست لإمكانية استعادة الزمن المفقود وتجسيد ذلك « الوقت الضائع » فى عمل أدبى، يصل إليه الراوية قرب نهاية الأحداث التى تروى فى ذكرى أشياء انقضت ، حين « تألق ضوء عظيم فجأة . . على الهدف من حياتى وربما من الفن ذاته » . ويوحى اكتشاف بروست لرسالة الفنان بأساس لاستقلالية الفن الذاتية عن متطلبات الأخلاقيات .

إن رسالة الفنان هى أن يبعث إلى الحياة تلك الأحداث الزمنية التى ظلت خبيئة فى أعماق الذاكرة بفعل النفس الصادقة بعد أن يكون الزمن قد محا مظاهرها الدنيوية بوقت طويل . ومن ثم ، فإن العلاقة بين الفن والأخلاقيات تماثل الطريقة التى يمكن بها للرؤيا الدينية أو الميثاق الأساسى الذى يلوح لنا بوعد بالخلود أن يغمر بؤرة الرؤيا الدينية للقضايا الأخلاقية الدنيوية . والكاتب الذى يستطيع أن يستعيد الزمن المفقود حقا سوف ينكر رسالته وعلة وجوده إذا سمح لنفسه بالتحول عن هذه المحاولة من خلال إدخال شهادة سياسية أو أخلاقية أو اجتماعية فى عمله الأدبى .

وصحيح أن بروست وهو على طريق اكتشافه لرسالته الفنية شاهد على عادات عالمه ؛ وشهادته تجمع بين موقف القبول لحتمية العملية الزمنية وإدراك لوهم « متع الأيام والسنين » ، ومع ذلك فإن قراره بالغوص فى الذات وإعادة تجسيد الزمن قد تحولت معه محصلة الكتاب . ففى حين يظل استكشافا للفقدان الحتمى أو إضاعة الوقت وتقريرا ساخرا عن بعض ملامح الحب والمجتمع فى تلك الأرض البور ، فإنه يصبح سجلا للتجربة التى نتج عنها انتصار الذات والذاكرة والفن على الزمن .

وحيث إن وظيفة الفن هى استعادة الزمن المفقود ، فإن وظيفة الكاتب الأخلاقى فى استخدام الأدب أداة للنقد الاجتماعى أو للإصلاح وظيفة ثانوية أو غير ذات موضوع . كتب بروست يقول : « إن واجب أى كاتب ومهمته هى واجب المترجم ومهمته » ، وسياق كلماته يوضح ما يرمى إليه من أنه ترجمة للتجارب الذاتية القائمة بالفعل إلى لغة .

وهكذا فإن استخدام بروست للغائية الدفينة يتتج عنه بروز رسالة الفنان . كتب بروست أن « كل حياته يمكن إيجازها تحت عنوان رسالة » ، موضحا أن كل ذكرياته كانت تشكل الذخيرة التى تنضج منها بذرة الرواية . وهذه الرسالة لا تسمح لبروست أن ينغمس خلال الكتابة فى انفعالات زمنه الأخلاقية سواء كانت سياسية أو دينية أو قومية . وتبعا لهذا يكتب بروست عن رسالته قائلا : « كان رمز الحقيقة التى يجب التعبير عنها هو صوت الملعقة على طبق ، وتيبس الفوطة بفعل النشاء ، وكلاهما له قيم لا تقدر بمال بالنسبة لتجددى الروحى أكثر من أى عدد من المحادثات عن النزعة الإنسانية ، أو الوطنية أو العالمية » . وهكذا يستطيع الفنان أن يؤدى خدمة ، فى رأى بروست « فقط بأن يكون فنانا ، أو بعبارة أخرى ، على شرط ألا يفكر فى شىء سوى الحقيقة الماثلة أمامه وهو يدرس قوانين الفن ، ويجرى تجاربه ويقوم باكتشافاته » .

ومن خلال تكريسه نفسه لفنه ، يلد بروست عملا فنيا يبرز استعادته لأبوته . وفى غائية الرواية ، يستعيد العهد الذى نقضه فى البداية من خلال تنازله عن السلطة الأبوية فى الخاتمة من خلال اكتشافه لسلطة الفن . وليس استعادة العهد من خلال الفن عملا من أعمال التسامى لكنه ، شأن الإرث البيولوجى ، يبقى انتصارا للروح الإنسانى على التدمير الذى يحدثه الزمن .

ويدل التماثل بين نهايتى عوليس وذكرى أشياء انقضت على طريقة واحدة واعية لتحويل غائية الرواية . فبالنسبة لعوليس ، مثلا ، هناك معنى أن أحداث اليوم فى دبلن لا ينبغى أن يكون لها حركة غائية أو شكل ينبثق عنها يجعل ذلك اليوم مختلفا عن سابقه أو لاحقه . فهناك ، شأن وصف فيرجينيا وولف « لليوم العادى » ، « الانطباعات المتعددة » كأنها « رذاذ لا ينقطع من الانطباعات » ، « تؤلف حياة يوم الاثنين أو الثلاثاء » . ومع ذلك فقد كانت هناك حركة غائية ربما تبلورت فى التحولات التى تولدت عنها عوليس .

وبالمثل فإن تفتح الزمن فى ذكرى أشياء انقضت لم يعرض أى شكل من أشكال التقدم الاجتماعى أو التاريخى . فالانتصارات العظيمة التى شاركت فيها الشخصيات الرئيسية فى الرواية ، مثل تحرير دريفوس والدفاع عن باريس ضد الغزو الألمانى ، ينظر إليها على أنها مثل الرذائل الأخرى ، والفضائل ، أو الجبن ، التى يمارسونها ، بوصفها لحظات فى سلسلة مستمرة فى الزمن . والاستثناء الفريد هو مجموعة الأحداث التى تولد عنها كتابة ذكرى أشياء انقضت . الغائية [الروائية] تتمشى مع تحرير الرواية من سيادة التقليد الأخلاقى أو التورط السياسى ، خصوصا وأن غائية الرواية هى مولد الكاتب الروائى الذى تتطلب رسالته منه أن يتسامى فوق الانفعال المناصر فى سبيل التجسيد الحقيقى للزمن أو المكان .

ـ ٣

تشهد عوليس وذكرى أشياء انقضت بأشكال مختلفة، على تطلع الرواية المعاصرة إلى تحرير الفن من الهدف الأخلاقى التعليمى أو

الالتزام السياسى البيِّن . ومع ذلك فإن العلاقة بين الأهمية الواضحة ، بل الفائقة ، لهاتين الروايتين بوصفهما وسيلة للتعليم الأخلاقى والتزامها بالنسبية الأخلاقية أو الحياد الأخلاقى تظل مشكلة للفكر الفلسفى .

وفى إطار المداخل الأربعة المقترحة فى بداية هذا البحث التى أطلقنا عليها تسمية : شكلى وانطباعى ورمزى ومضاد للغائية ـ كما أوضحنا آنفا مع كل رواية ـ لا يوجد دليل قاطع على أن هذه التسميات تؤدى وظيفتها كوسائل لتحرير الأدب من خدمة الشواغل الأخلاقية . فلقد تغلغلت أنواع مختلفة من التجارب الشكلية منذ جويس دون أن تضع حداً لفرض الحكم الأخلاقى . ولم يكن بناء لوحة اجتماعية بالأسلوب البروستى، أو تصور المشهد الاجتماعى من وجهات نظر مختلفة كما عند فورد، متعارضا مع نقد الشخصيات أو الأحداث المصورة فى اللوحة، نقدا أخلاقيا . فالانشغال بالعلاقات النصية الداخلية أو بأنواع الارتباط الأخرى يمكنه أن يصبح وسيلة لأنواع كثيرة من التعليق الأخلاقى . وأكثر من هذا ، فحتى لو سلمنا بأن الغائية فى هذه الروايات الثلاث موجهة إلى نهايات غامضة ، وتستخدم بشكل غير غامض لمجرد أن تسمح ببروز الفنان ، فإن مغزى محصلة الرواية بالنسبة للتعليق الأخلاقى أمر لا ينكر .

وأحد العناصر الأخرى الموجودة فى هذه الأعمال الثلاثة الذى له مغزاه بالنسبة لبحثنا عن شكل من أشكال الحياد الأخلاقى هو إحساس الكاتب برسالته . فالتأكيد على الرسالة الفنية يحتفى به احتفاء صريحا فى ذكرى أشياء انقضت ،ويلمح إليه فى عوليس ،ويظهر فى نهاية موكب .ومن المحتم أن يضع أى مبدأ أخلاقى خاص بالرسالة الفنية ، شأن أى مبدأ أخلاقى خاص بمسئولية الرسالة التى يحدد وضع الشخص ومهنته وواجباته فيهلمن المحتم أن يضع حداً للأساليب التى يستطيع الشخص من خلالها أن يتابع مثله الأخلاقية العليا الجوهرية أو أن ينشغل بالقضايا السياسية أو الأيديولوجية . هذا المبحث العام فى الفلسفة الأخلاقية ذو مفعول خاص فى حالة فورد وجويس وبروست ، الذين كان لديهم الاستعداد لأن يؤكدوا مسئولية رسالتهم بأدوار أخلاقية لها حدودها الذاتية المماثلة لأدوار الرسام الانطباعى ، أو القس ، أو العالم التجريبى .

ويطور فورد التماثل بين روايته واللوحة الزيتية التى تعرض الشخصيات فيها من زوايا رؤ يا متنوعة .وتمثل أية محاولة لتحديد تلك المنظورات أو تأطيرها ، بحيث تخدم هدفاً خارجيا ، بدلا من أن تكون فى خدمة التحقيق الأمثل للإمكانات المتاحة للوحة ـ تمثل هذه المحاولة خيانة للرسالة . ومع ذلك فإن هذا التماثل لا يصل بالسؤال الخاص بالالتزام الأخلاقى المشروع إلى قرار ؛ لأنه لا يحدد المواصفات التى يمكن استنتاجها من إحساس الكاتب الروائى برسالته . وليس مطلوبا من فورد أن يعامل وجهات النظر كلها بشكل متكافىء ، بالقدر نفسه الذى لا ينبغى به لسوجلنستين أن يزودنا فى كتابته لرواية الدائرة الأولى بمنظور القوميسار حتى يحقق التكامل الفنى .

وتبرز المشكلة نفسها فى حالة تماثل الكاتب الروائى والقس . فإن الصلاة التى يؤديها جويس فى محاولته تحويل اللحم البشرى إلى كلمات تحول دون التورط فى أشكال أخرى من أشكال النشاط . القس لابد أن يستبعد أنشطة مثل الاستغلال الأخلاقى للاعتراف ، تتعارض مع رسالته . ومع ذلك فإن شخص القس الأدبى ، الذى يدين بالولاء فقط للنص وما يعد به لغويا ، لا يستبعد تعرف الأبعاد الأخلاقية التى لها صلة بانفعاله العاطفى . وبالمثل فقد شبه بروست الكاتب الروائى بالكاهن السلفى ، الذى يستطيع أن يبدد التعويذة التى تحتفظ بالروح سجينا فى عالم الزمن الماضى المتدنى . فمن خلال فنه يستطيع الكاتب الروائى أن يقول : « لقد أنقذناهم : لقد تغلبوا على الموت ، وهم يعودون ليشاركونا حياتنا » . ومثل هذه الرسالة المقدسة ، التى توصل إليها الفنان من خلال معاناة هائلة ، لا يمكن إعارتها بسهولة لكى تناصر القضايا الأخلاقية المهمة التى تسود اليوم . ومع ذلك فحتى الرواية التى تكرس لاستعادة حقيقة الماضى يمكنها أن تتضمن ، مثلما يفعل بروست نفسه ، معارضة الأحداث بشكل يوضح حساسية أخلاقية ساخرة . وبالمثل ، فإن الاستخدام الحاذق للاستشهاد بالتعليقات الأخلاقية من جانب شخصيات الرواية أمر يمكن السماح به .

والتماثل بين الكاتب الروائى والعالم الذى يقوم باكتشافات تجريبية يوفر لنا توضيحا آخر لإمكانات الحياد الأخلاقى وحدوده . فالعالم لا يسمح له بوصفه عالما أن ينحرف بتجربته فى سبيل النتائج النفسية أو الاجتماعية ، مهما كان ما يفضله بوصفه مواطنا . شىء من هذه الأخلاقيات الوضعية للعلم يوجد فى ولاء جويس الذى لا يقبل الحلول الوسط لنزاهة تجاربه فى الأسلوب واللغة . ومن الصفات التى تميز بروست أنه قام بمقارنة تجربته الفنية بشكل صريح بتجربة العالم الذى لا يفكر ، كما سبق الاستشهاد ، « فى شىء . . سوى الحقيقة التى أمامه » . وبمعنى ما ، فإن التزام الكاتب الروائى برسالته ، شأن التزام العالم ، يلغى دواعى استغلال العمل استغلالا مشايعا أو دعائيا . ومع ذلك فإن التحكم التجريبى أو المعرفى الذى يعمل عمله فى التجارب العلمية لا ينطبق على الفن . فلن يكون هناك انتهاك لأخلاقيات الأدب ، مثلا ، لو أن رواية بروستية أعطتنا مجرد تذكر انتقائى أو مشايع لأشياء انقضت . فالواقع أن بروست يعرف عدم التماثل بين الفن والعلم حين يكتب قائلا : إن « الانطباع الذاتى بالنسبة للفنان هو ما يعنيه التجريب بالنسبة للعالم » .

وعموما فهناك عامل مضاد يؤدى إلى الالتزام الأخلاقى الصريح فى ممارسة الرسالة . فلابد أن يتقبل العالم قيم الموضوعية أو الحقيقة مادامت تدخل فى صلب التزامه المنهجى بوصفه عالما . وبالمثل ، فإن الكاتب الروائى ملتزم بتلك القيم التى تشكل جزءا يدخل فى صلب ممارسته .

ومن معرفة هذا الالتزام المنهجى ، تقوم الحجة على امتداد القيم المرتبطة بالرسالة حتى تشمل أغراضا أخلاقية أكثر شمولا . ولهذا قامت الحجة على أنه لا يصح لعالم الطبيعة الذى ينشد الحقيقة مهنيا أن يقبل عن علم أكاذيبا ، أو لعالم الفلك المنفتح على الدليل التجريبى أن يكون مؤمنا تقليديا بعقائد مغلقة . ومن العسير فى أى من هذه الحالات ، على أى حال ، أن نفصل بين القيم التى تنبع من التزام مهنى أو منهجى وتلك القيم التى تمثل امتدادا غير مشروع . وهو بالنسبة لفورد ، وجويس وبروست ممارستهم لصنعتهم بوصفهم كتابا أسمى ، بحيث يمكن الفصل بشكل محدود لا بشكل ممتد .

وهكذا فإن أعمالهم سوف تؤدى وظيفتها على الدوام بوصفها

جرعة مضادة لأولئك الذين يرغبون فى نوع من الأدب يناصر القضايا الأخلاقية أو الأيديولوجية أو السياسية . ويعنى ما بوصفهـا مظهرا ليأس هؤلاء ، من أدائها لهذه الوظيفة . ويمثل هذا تفسيرا شخصيا لرسالة الفنان كما يمثل قرارا بالنسبة لنوعية الرواية التى اختار جويس وبروست وفورد أن يكتبوها عن حياتهم وزمنهم . إن معيار الرسالة الفنية يشمل فى حد ذاته كتابا يأخذون صف شخصياتهم ، مثل مالرو وسيلون ، مثلما يمكنه أن يشمل كتابا يختارون ، لأسباب أخلاقية ، محاولة إلغاء الانتقائية من موسوعة الأحداث فى أحد أيام دبلن ، أو يختـارون أن يغضوا الـطرف عن حادث فى قـاعة رقص فى الأزمنـة الماضية . وليس من المثير للدهشة بالنسبة للمعاصرة أن يكون رسم خطوط إرشادية تحدد الطرق التى يمكن من خلالها للأدب أن يتجنب الالتزام الأخلاقى مهمة صعبة مثلما كان الأمر بالنسبة لوصف الطرق التى ينبغى أن يؤدى الأدب بهـا وظيفته الأخـلاقيـة فى التقليـد الكلاسيكى .

جولى م . جونسون

النظرية النسبية فى الأدب الحديث:* نظرة عامة ونظرة خاصة فى رواية "الصخب والعنف"**

ترجمة: محمد بريرى

انقضى من هذا القرن معظمه منذ أن أذاع « ألبرت أينشتين » نظريته النسبية الخاصة فى عام ١٩٠٥ فأدهشت الناس واستولت على ألبابهم . وقد بدأ الجدل حول هذه النظرية فى الخفوت خلال السنوات التى مضت منذ وفاة صاحب هذه النظرية فى عام ١٩٥٥ . لهذا ، فقد آن الأوان لكى ننظر فيا مضى ، محاولين استكناه البصمات التى تركتها هذه « الفيزياء الجديدة » على الأدب الحديث ، وأن ننظر فيا اتخذه تأثير هذه النظرية على الأدب من أشكال ، وأن نتحقق من التضمينات الفلسفية التى أثمرها تأثير هذه النظرية ، فنتساءل عن مغزى النظرية النسبية بالنسبة إلى الكاتب ، ووجه انتفاعه بها ، والدافع وراء استخدامه إياها . والحق أن النظر فى العلاقة بين العلم والفن هو المنطلق الذى تبدأ منه الإجابة عن التساؤلات التى طرحناها . وسوف تتشكل إجاباتنا من خلال إلقاء نظرة عامة نعاين فيها النظرية النسبية فى الأدب الحديث . كما أننا سوف نناقش هذه الإجابات من خلال النظر فى حالة محددة ، هى القسم الذى أفرده « فوكنر » لشخصية « كوينتين » فى رواية « الصخب والعنف » .

باستثناء ذلك النوع الأدبى الخاص من قصص الخيال العلمى فإن الناس يميلون بصفة عامة إلى الظن بانقطاع الصلة بين العلم والفن ؛ بل ربما يظن الناس أن العلم والفن يتبادلان نوعا من العداء . ومع ذلك فقد بين كثيرون أن العالم والفنان لا يختلفان من حيث الهدف النهائى الذى يسعى إليه كلاهما ؛ فكل واحد منهما إنما يسعى إلى تنظيم تجربته بطريقة تؤدى إلى منح هذه التجربة نوعاً من المعنى . قال أينشتين فى خطابه الذى ألقاه فى إحياء ذكرى « ماكس بلانك Max Planck » صاحب نظرية « الكم » Quantum Theory :

« يحاول الإنسان أن يكون لنفسه صورة واضحة وبسيطة للعالم ؛ وهو يحاول ذلك بما يلائمه من طرق ؛ كما يحاول الإنسان أن يخضع هذا العالم ويسيطر عليه بأن يحل هذه الصورة التى كونها للعالم محل العالم أو الواقع نفسه . فالشاعر والرسام والفيلسوف التأملى والعالم يفعلون ذلك جميعا ، كل بطريقته . وكل واحد من هؤلاء يضع فى هذه الصورة خلاصة تجربته الانفعالية ، ويجعل منها مركز الثقل ، سعيا وراء السكينة والاطراد اللذين يفتقدهما فى نطاق تجربته الشخصية الضيقة ، التى تتسم بالاضطراب »(1) .

وما دام العالم والفنان المبدع يجمعهما هدف نهائى واحد يسعيان إليه ، لم يكن من الغريب أن تستجيب النظريات العلمية للخيال الخلاق لدى الأدباء المبدعين ، كما لم يكن من الغريب أن يثير العلماء الكبار فضول كبار الباحثين فى الإنسانيات .

وبالإضافة إلى ذلك فإن الكشوف العلمية الكبرى ـ مثل نظرية التطور أو نظرية كوبرنيكوس الكونية ـ قد غيرت فى كثير من الحالات من فهمنا للإنسان والطبيعة ، حتى أن أثرها لم يقف عند حد الميتافيزيقا وعلوم السلوك الإنسانى ، بل أصبح من المحتم أن تؤثر هذه الكشوف فى علم الجمال ، لما تنطوى عليه من تضمينات فلسفية وسيكولوجية . ولم يكف العلماء ـ منذ فيثاغورث حتى الآن ـ عن تقديم نظرياتهم التى

* التزمت فى هذه الترجمة الأصل إلا فى مواضع يسيرة جدا ترجمتها بشىء من التصرف ، وكانت غايتى من ذلك الوضوح فى نقل الفكرة . (المترجم)

** The Theory of Relativity in Modern Literature: An Overview and The Sound And The Fury, Julie M. Johnson, Journal of Modern Literature, Vol. lo, Number.2, 1983.

تؤثر تأثيرا جذريا فى رؤيتنا لأنفسنا وللكون وللعلاقة بينهما . لقد كان على الباحثين فى شؤون الإنسان أن يواجهوا الحقائق التى انجلت عنها هذه النظريات ، وأن يتعاملوا مع هذه الحقائق على نحو من الأنحاء . وتبعا لما يقول به « كليمنت دوريل Clement Durrell فإن تاريخ الفكر فى العلوم الفيزيائية على وجه الخصوص هو تاريخ « الصدمات التى وجهت إلى ما يعتقده عامة الناس »(٢) . ذلك بأن العلماء قد دأبوا فى سعيهم لتكوين صورة عن العالم على تحطيم صورة العالم التى نكونها لأنفسنا بناء على تجاربنا الحسية التى نعايشها فى حياتنا اليومية ؛ لأن العلماء يحاولون تكوين صورة عن العالم كما هو ، لا كما يظهر لحواسنا . ولما كان الكون عند الباحث فى النظريات الفيزيائية يتألف من أشياء لا يألفها معظم الناس فى تجاربهم (أشياء من مثل الفراغ المنحنى curved space أو الثقوب الكونية السوداء black holes) فإن فهم هذا الباحث للكون ما ينفك ينقض على معتقداتنا الساذجة ، وإن كان فى الوقت نفسه يروعنا بما فيه من نظر ثاقب . لا غرو إذن أن يستولى هذا الفهم على ألباب الفنان المبدع .

والحق أن الأصداء القوية للنظرية النسبية فى الفلسفة والفنون تعود ــ أساساً ــ إلى نوع من الاتفاق ؛ فلو لم يتفق لأينشتين أن يأتى بعد « داروين » وفلاسفة القرن التاسع عشر ، وأن يأتى فى غمرة « برجسون » و « فرويد » وعلماء الجمال التجريبيين فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ــ لو لم يتفق له كل ذلك لكتب على نظريته فى النسبية أن تظل حبيسة علم الفيزياء النظرى . ولو أن «أينشتين» أطلق على نظريته اسماً علمياً دقيقا بدلا من اسم النسبية الذى لا يعبر عن المضمون العلمى لنظريته تعبيرا دقيقا لما أتيح لهذه النظرية أن تجذب انتباه عامة الناس من غير المختصين فى العلوم الفيزيائية . وعلى سبيل المثال فإن ميكانيكا الكم "Quantum mechanics" لم يكن لها تأثير مماثل على الأدب ، برغم ما تتضمنه من نظرة نسبية للكون أعلى مما هى عليه عند «أينشتين» . وأيا ما كان الأمر فإن الوقت ــ من حيث الاستعداد النفسى ــ كان مواتيا لكى تعزز العلوم الفيزيائية مباحث العلوم الميتافيزيقية القائمة آنذاك . ولهذا سيطرت النظرية النسبية على أفئدة عامة الناس . وكان من الحتمى ــ بناء على ذلك ــ أن تستولى هذه النظرية على خيال المبدعين فى الأدب أيضا . وأعظم هبة منحتها هذه النظرية للأدب والفنون هى أنها خلعت صفة « الحقيقة » على النظرة النسبية المتعاظمة التى كانت قد استهوت الناس فى الواقع .

وحين ننظر فى النظرية النسبية نظراً موضوعيا فإنها تنجلى فى حقيقة الأمر عن نظرية فى المطلق ؛ لأن «أينشتين» إنما أراد أن يتحقق من الوسائل التى يمكن عن طريقها أن نعتد بصحة ملاحظاتنا وقياساتنا فى نطاق أى نظام من أنظمة القصور الذاتى (أى فى نطاق أى نظام من أنظمة المكان والزمان)(٣) . وعلى حين أن النظرية تؤكد أنه لا ينبغى أن تسيطر النظرة النسبية على إدراكاتنا فإن المسلمة الأساسية التى تنهض عليها النظرية تجعل لمبدأ النسبية اليد العليا ؛ لأنه تبعا لهذه المسلّمة فإن أى ملاحظ للظواهر إنما يوجد فى نطاق معين من نطاقات الزمان والمكان ؛ ومن ثم فإن إدراكات هذا الملاحظ لا يتعين أن تكون « صحيحة » بشكل تحكمى مطلق . ولما كانت هذه المسلّمة تعزز النظرة النسبية السائدة فى الفلسفة وعلم النفس والفنون ، فإنها حلّت محل النظرية ذاتها فى وعى عامة الناس . والفنون إنما تتأثر بالنظريات العلمية من خلال ما تنطوى عليه هذه النظريات من تضمينات فلسفية ، لا من خلال البراهين الرياضية . وقد تتفق هذه التضمينات مع الحقائق أو لا تتفق ، ولكن أثرها يظل مع ذلك حقيقة لا تنكر . وفى حالتنا هذه فإن التضمينات الميتافيزيقية لنظرية أينشتين ، التى ترى النسبية فى كل شىء ، تتناقض مع النظرة المطلقة للزمان والمكان ؛ تلك النظرة التى تنطوى عليها ميكانيكا « نيوتن » . ومن ثم تبدو النظرية النسبية مؤيدة للمثالية الفلسفية ؛ بل إن هناك من يزعمون أن النظرية تؤيد الاتجاه الفلسفى الذى يرى أن الذات أو الأنا هى الشىء الوحيد الذى يمكن أن نتحقق من وجوده(٤) .

وقد كان للنظرية النسبية وما تتضمنه من نظرة فلسفية ردود فعل واسعة ومتنوعة فى الصحف والمجلات ؛ فشرح « ألفريد نورث هوايتهد » Alfred North Whitehead النظرية النسبية لقراء التايمز اللندنية . ونبهت « النيويورك تايمز » قراءها إلى « خطر هذه الفيزياء الجديدة التى جاءت لتثبت صحة أمور لا يستطيع معظمنا أن يصدقها »(٥) . وفى الأعوام التى تلت صدور النظرية النسبية العامة فى سنة ١٩١٥ أصدرت بعض الدوريات مقالات عن النظرية . ولطالما لقيت النظرية منذ ذلك الحين قبولا واستحسانا فى بعض الأحيان ، كما لاقت الرفض والاستهجان فى أحيان أخرى . وعلى أى حال فقد كان من المحال لأى شخص له توجهات ثقافية أن يقتنع بألا يكون ملمّا بالنظرية ، حتى وإن كان إلمامه بها ينطوى على سوء الفهم ؛ وهو ما كان يحدث غالبا .

وليس من اليسير أن نتتبع مدى تأثير النظرية وتحويراتها فى الأدب الحديث ؛ ذلك أننا نواجه بناء رياضيا آل إلى نظرية فى الميتافيزيقا ، تمتزج بما يناظرها من أفكار فلسفية وسيكولوجية ، بحيث يصبح من العسير أن نفصل خيطا عن آخر ، وأن نتتبع هذا الخيط إلى بداياته الأولى . ومع ذلك فإنه ــ بصفة عامة ــ كان لأفراد الكتاب ردود فعل شبيهة بما كان لدى كل الناس ؛ فكان منهم من رحب بالنظرية ، وكان منهم من ناهضها أو تجاهلها . أما هؤلاء الذين اختاروا أن يواجهوها فكانوا صنفين ؛ صنف استخدم عمله الأدبى للتعليق على النظرية ، أو اتخذ منها أساسا منطقيا بنى عليه فنه ؛ أما الصنف الآخر ففعلوا مثلما فعل « كمنجز » Cummings ؛ إذ قبلوا ببساطة ما سماه هذا الأخير « العالم الجديد ذو الطبيعة المقوسة من حيث الزمان والمكان » .

وقد كان « ويندام » Wyndham Lewis أصرح الناقدين لنظرية النسبية . ومع أنه كان يعرف أن النظرية تدعم المطلقات فإنه لم يغفر لأينشتين سوء الفهم الذى أوقع فيه العوام . وقد رأى « ويندام » أن هذه النظرية تنطوى على ما يشبه الغواية ؛ إذ تؤدى بالناس إلى قبول عالم يسوده التفكك ، إذ يتكون من « أزمنة خاصة » وأمكنة مبتور بعضها عن بعض(٦) . وقد كتب « ويندام » فى عام ١٩٢٨ رواية ساخرة تعد نوعا من التعليق على النظرية النسبية . وتحتوى الرواية على شخصيات تمثل « جويس Joyce وجيرترود شتاين Gertrude Stein . وقد جعل « ويندام » هذه الشخصيات تتداخ فى عالم متمدد ، هو ذلك العالم الذى يعتقد « ويندام » أن أينشتين وبرجسون قد تصوراه .

ويعد « ماكليش » Archibald Macleish أحد هؤلاء الكتاب الذين علقوا على النظرية . وقصيدته التى كتبها ــ ببساطة ــ تحت

عنوان « أينشتين » هى مزيج من الانتصار واليأس . إن أينشتين ــ الذى تجسد العالم الحديث من خلاله ــ « يرى الكون/ذريا » ، وهو مع ذلك لا يستطيع أن يرى من خلال « الصيرورة » لكى يستكنه « سر » الكون . إنه يرى ــ فحسب ــ دوامات الغبار المتخلف عن عالم يتلاشى . وهو عالم يقول عنه الشاعر « يترك شيئا ما طاهرا ؛ شيئا ما يزال حيا . . » . إن تعليق « ماكليش » الذى يلوح فيه الانتصار هو قوله إن « شيئا طاهرا » يبقى فى الوجود . أما يأسه فينبعث من اعتقاده فى أن إنسان هذا الزمان ــ الذى يتمثله الشاعر من خلال أينشتين ــ ينظر فى جنبات الكون فلا يرى إلا التبدد .

وقد استخدم « جويس » و« فروست » أيضا النظرية النسبية فى بعض أعمالهما الفنية . سخر جويس من هذه النظرية فى أحد فصول « عوليس » . ففى تقليده الساخر للأسلوب العلمى نرى « مولى » و« بلوم » مضطجعين على الفراش ، حيث يصفهما « جويس » فى شكل محاورة تتابع فيها الأسئلة والإجابات . وقد أدخل جويس فى هذه المحاورة بضعة علوم كانت النسبية من بينها ، حيث يقول :

> فى أى حالة من حالات الحركة والسكون هما ؟
> إنهما فى حالة سكون حين ينظر كل واحد منهما فى نفسه ، كما أنهما فى حالة سكون بالنسبة لكل واحد حيال الآخر . ولكنهما فى حالة حركة ، بما أن كل واحد منهما يتحرك صوب الغرب مع صاحبه ، وبما أن الأرض تتحرك حركة أبدية خلال مسارات متغيرة أبدا فى فراغ لا يتغير أبدا(٧).

ويظهر من هذا أن « جويس » يعى النسبية الناشئة عن اختلافات نظم القصور الذاتى (أى نظم الزمان والمكان المتباينة) . ولكنه يعبر عن نوع من اللهو حين يستخدم هذه النظريات فى وصف تجربة إنسانية .

وبالمثل فإن « فروست » يتناول من خلال قصيدته ما يسميه « العلمية » Scientism بشكل فيه لون من العبث بهذه العلمية والتهوين من شأنها(٨) . والعلمية تشتمل عنده على النظرية النسبية إذ يسخر فى بعض شعره من الزمن الذى يتقوس ، كما يذكر الزمان الذى هو أحد أبعاد المكان ، ويشير إلى الاختلاط بين فكرتى الزمان والمكان .

لقد كانت النظرية النسبية لدى « جويس » و« فروست » فكرة علمية ، شأنها شأن أى فكرة علمية أخرى ؛ وهى بهذه الصفة استحقت سخريتهما . ولم يكن « جويس » و« ماكليش » يهاجمان ثورية النظرية النسبية ، كما لم يكن كل من « سارتر » و« دوريل » يعتنقانها .

لقد اتخذ « سارتر » و« دوريل » من النظرية النسبية أساسا منطقيا لفكرة تعدد وجهات النظر ، ثم اتخذا من هذا الأساس وسيلة بنائية فى الرواية . لقد كان البناء الروائى من حيث الشكل السردى الذى تتبعه مثار جدل منذ أن جعل هنرى جيمس Henry James من هذا الجدل قضية الساعة . ولا شك أن سرد القصة من وجهات نظر شخصيات عدّة كان سابقا لنظرية أينشتين . بيد أنه لا شك أيضا فى أن القول بأنه لا يوجد فى الواقع وجهة نظر بعينها أجدر من غيرها بالاعتبار كان مما عزز من الاتجاه إلى التخلى عن النظر إلى مؤلف الرواية بوصفه العالم المحيط بكل شىء خبرا ؛ لأن هذا المؤلف ليس أكثر جدارة بثقتنا من شخصيات روايته(٩) . وهذا مما يقتضى من الروائى أن يترك شخصياته تتحرك دون أن يفرض عليها وجهة نظره . وقد عبر « سارتر » عن ذلك فى مقال له عن رواية « مورياك » Mauriac المسماة « نهاية الليل » ، التى وجه إليها « سارتر » نقدا عنيفا بسبب أن مورياك جعل من نفسه ذلك المؤلف الذى يحيط بكل شىء علما ، فراح يتحكم فى شخصيات روايته كما لو كان إلها مطلق المعرفة ، على نحو أدى إلى تدمير عمله الأدبى . وكانت « خطيئة الغرور » وراء ذلك كله . يقول سارتر إن « مورياك » ، شأنه شأن معظم الكتاب ، ينحو نحوا يتجاهل فيه حقيقة أن النظرية النسبية تنطبق على عالم الرواية . ففى عالم الرواية ــ كما هو الحال تبعا لنظرية أينشتين ــ لا وجود لذلك الشخص الذى يعول على ملاحظاته وإدراكاته أكثر من غيره . وعلى هذا فإننا لا نستطيع أن نتحقق تجريبيا من أن النظام القصصى فى حالة من حالات الحركة أم فى حالة من السكون . وهذا الأمر لا تختلف فيه الرواية عن عالم النظام الطبيعى . غير أن « مورياك » تناءى عن ذلك كله ، وجعل لنفسه موقعا متميزا ، واختار أن يضع نفسه موضع إله مطلق العلم ومطلق القدرة . ولكنى أرى الروائيين أناسا مثلنا ، يتوجهون بأعمالهم إلى البشر . إن علم الله ينفذ إلى ما وراء الظاهر المحسوس ؛ لأن الله ليس فنانا روائيا ، على حين أن الفن لا ينحو إلى معرفة ما وراء الظاهر ، ولا ينمو إلا على الظواهر المحسوسة . فالفنان ليس إلها ؛ وليس الله فنانا ، كما لم يكن « مورياك » فنانا أيضا(١٠) .

وقد تبنى سارتر وجهة نظره هذه حين كتب روايته « الغثيان » التى بنيت من حيث السرد على ضمير المتكلم . وما يواجهه قارىء هذا العمل من صعوبة فى تعيين بعض أحداث الرواية من حيث زمان حدوثها ومكانه ، إنما ينشأ عن عجز القارىء عن تصور الأحداث تصورا ينعزل فيه عن النظام المكانى الزمانى الذى يوجد الراوى (روكانتين) فى إطاره .

أما « لورانس دوريل » فلا جدال فيما يدين به لأينشتين ؛ إذ تعد رباعيته عن الإسكندرية أثرا من الآثار التى تدل على فلسفة المكان والزمان . ولقد كتب « دوريل » ملاحظة تمهيدية صدّر بها الجزء الثانى من رباعيته ، شارحا فى هذا التمهيد بناء الرباعية شرحا يتبنى فيه مصطلحات نظرية « أينشتين » ، حيث قال :

> « أحاول فى هذا العمل أن أنجز عملا روائيا يقوم على أربع دعامات ، ويتخذ شكلا ينهض على فروض النظرية النسبية ، إذ تنسال الرواية فى عالم مؤلف من أربعة أبعاد ، ثلاثة منها مكانية ؛ أما البعد الرابع فزمانى .
>
> ومع ذلك فإن الأجزاء الثلاثة الأولى تنتشر فى جبهة عريضة ، ولا ترتبط ببعضها البعض ارتباطا تسلسليا ؛ إذ تتداخل فيما بينها تداخلا مكانيا محضا ، لا اعتبار فيه للزمن . أما الجزء الرابع فإنه وحده الذى سوف يمثل البعد الزمانى ، وسوف تتتابع أجزاؤه ، وينتج بعضها عن بعض .
>
> إن العلاقة بين الذات والموضوع تمثل أهمية خاصة فى النظر النسبى ، حتى أنى حاولت أن أدير الرواية

من خلال طابع ذاتى وطابع موضوعى فى آن واحد . وقد جعلت الجزء الرابع من الرواية يأخذ الشكل الواقعى . وفى هذا الجزء يصبح الراوى موضوعا object ؛ أى يصبح واحدا من شخصيات الرواية .

وليس فيما فعلت ما ينسبنى إلى « بروست » أو « جويس » ؛ إذ إنهما من وجهة نظرى يتبنيان فلسفة « برجسون » لا فلسفة الزمان والمكان» .

والأجزاء التى تتألف منها الرباعية تتناقض فيما بينها فى بعض المواضع ، لما لجأ إليه « دوريل » من أسلوب فى السرد ، حيث جعل أحداث الرواية تروى من وجهات نظر متباينة . ولكل راو منازع وميول تختلف عما لدى غيره (كما أن لكل راو أكاذيبه الخاصة) . يضاف إلى ذلك أن كل راو أدخل فى سرده للأحداث عناصر مختلفة لا توجد عند غيره فى بعض المواضع . وبسبب هذا التعقيد فى السرد فإنه ينبغى على قارىء الرواية أن يكون واعيا بالحقائق التى تتألف منها الرواية ،وأن يسند كل مجموعة منها إلى مصدرها ، أى إلى راويها الحقيقى .

ولم ينتفع « دوريل » بالنظرية النسبية بوصفها وسيلة بنائية فحسب ، بل استخدم أيضاً بعض المضامين الفكرية التى تنطوى عليها النظرة النسبية للأمور . فهو يقول على لسان أحد شخصيات الرواية :

« إننا نحيا . . . حيوات مؤسسة على خيالات اختارها كل واحد منا لنفسه . ذلك أن استيعابنا لحقائق الحياة مشروط بشروط الزمان والمكان اللذين نلابسهما . ولا صحة لما نميل إليه من الاعتقاد بأن سماتنا الشخصية هى التى تحدد وجهة نظرنا عن حقائق الحياة ؛ فكل تفسير للحقائق إنما ينبع من وضع فريد مقيد بالزمان والمكان . وأى تغيير طفيف فى وضع الإنسان الزمانى والمكانى لابد أن ينتج تأثيرا فى الصورة التى يستوعبها ذلك الإنسان »[١١] .

ولقد لجأ « دوريل » إلى إحداث هذه التغييرات فى أجزاء رباعيته ، على نحو أثمر هذا التعدد فى وجهات النظر التى تنطوى عليها هذه الرباعية . ولذلك فقد كانت الحكمة التى انطوى عليها مضمون هذه الرواية هى استحالة أن نحيا حياة تخلو من التوهم ؛ إذ إن كلاً منا يرى فى الحياة شيئا يناسب وضعه الفريد فى الزمان والمكان ، على نحو يصبح محالا معه معرفة العالم معرفة موضوعية .

ولا تسير الرباعية فى بنائها الذى يحاكى النظرية النسبية على نحو يتسق مع هذه النظرية اتساقا كاملا . وعلى سبيل المثال فإننا لا ندرى لم عوّل دوريل فى سرد الرواية على « دارلى » فى ثلاثة أجزاء من الرباعية ، على نحو أدى إلى خلق نوع من عدم التناسب بين منظور « دارلى » ومنظورات الشخصيات الأخرى ؟ يبقى مع ذلك أن أثر أينشتين لا يمكن إنكاره ، بغض النظر عما تأثر به « دوريل » وكيفية هذا التأثر ، وبغض النظر عما إذا كان « دوريل » قد فهم نظرية أينشتين فهما صحيحا .

وبعض تأثيرات النظرية النسبية لا يظهر ظهورا صارخا ، ولكنها برغم ذلك تأثيرات حقيقية لا يمكن إنكارها . وعلى سبيل المثال فقد بين« برايانت » Bryant أن رواية « هيلر » joseph Heller الأولى المسماة « اللقطة ـــ ٢٢ » هى محاكاة تهكمية لنظرية المعرفة التى تنطوى عليها النظرية النسبية . و« برايانت » يشرح كيف أنه لكى يدرك المرء نظاما من النظم فعليه أن ينظر إلى هذا النظام من خارجه . وعلى هذا فإنه يعد رواية « اللقطة ـــ ٢٢ » شبيهة بأدوات القياس فى النظرية النسبية ؛ إذ تتسم بدرجة عالية من المرونة ، « فتتمدد أو تنكمش ، وتسرع أو تبطىء ، حتى تختفى عنا وضعها النسبى »[١٢] ؛ أى أن رواية « اللقطة ـــ ٢٢ » تتغير بتغير المنظور ؛ فهى بالنسبة لإحدى الشخصيات قمة العبث غير المعقول ، على حين أنها بالنسبة لشخصية أخرى تمثل عالما منظما غاية النظام . وهكذا تتغير الرواية بتغير المنظور.
وأيّاما كان الأمر فإنه إذا كان التأثير المباشر للنظرية النسبية على هذه الرواية أمرا يقبل الجدل ، فإن احتواءها على بعض المضامين التى تتصل بالنظرية النسبية أمر لا شك فيه .

***

لقد بات واضحا من هذه النظرة العامة التى ألقيناها على بعض الأعمال الأدبية التى تأثرت بالنظرية النسبية أو تضمنت بعض مفاهيمها أن الكتاب انتفعوا بالنظرية إما بوصفها مصدرا لبعض المضامين ، أو بوصفها أساسا لتشكيل التجربة الأدبية . أما هؤلاء الذين احتضنوا النظرية النسبية فى أعمالهم فقد عدوها معززا لما يرونه من أن إدراك الواقع يتسم بالذاتية ؛ لأن العالم لا يوجد عندهم وجودا موضوعيا ، بل يوجد وجودا ذاتيا . وعلى النقيض من ذلك فإن هؤلاء الذين ناهضوا النظرية وأنكروها ورأوا فيها تهديدا للنظرة المادية للعالم ؛ إذ إن العالم عندهم يوجد وجودا موضوعيا بمعزل عن الذات . وعلى كل حال فإنه من التبسيط المخل أن نعد النظرة النسبية التى تخترم التوجهات الثقافية راجعة إلى عالم فرد من علماء الفيزياء . مع أن كينيث كلارك قد حاول ذلك عندما ذكر فى نهاية الحضارة Civilization يبدو لى أن الإخفاق فى فهم عالمنا يقف وراء الفوضى البادية بصورة أساسية فى الفن الحديث[١٣] والأجدر أن نظر إلى الروح النسبية التى تغلب على العلم أو الفلسفة أو علم النفس أو علم الجمال فى هذا القرن بوصفها كلا لا يتجزأ . ومع ذلك ، فلما كانت نظرية أينشتين قد عززت بخاتم العلم المقدس ،أى النظرة النسبية التى هى من سمات هذا القرن ، فقد أثرت على فهمنا للطبيعة الإنسانية . ولما كان هذا الفهم معينا لا ينضب لعلم الجمال ، لم يكن هناك مفر من أن تؤثر النظرية النسبية على الأدب الحديث .

***

لا يظهر فى أعمال « فوكنر » انبهار بالعلم فى ذاته ؛ وهذا ما قد يحمل على الظن بأن عمله الأدبى لم يكن وعاء لنظرية أينشتين النسبية . ولكن لما كان « فوكنر » قارئا ممتازا متعدد الاهتمامات فإن عمله ينبىء عن استيعاب للتأثيرات العصرية فى مجالات الفلسفة والفنون والعلوم المهتمة بسلوك الإنسان . وعلى هذا فإنه من المتوقع أن يكون هذا الرجل ـــ صاحب الثقافة العميقة ـــ على إلمام بإنجاز أينشتين . وبما أن « فوكنر » كان من المؤمنين بفلسفة « برجسون » ، فالأرجح أن يكون قد قرأ كتاب برجسون (الصيرورة والتزامن) الذى هاجم فيه النظرية

النسبية ، لاعتقاده المضلل فى أن هذه النظرية تتناقض مع تصور العقل للتزامن والصيرورة . (وقد أبطل أينشتين هذا الهجوم حين قال إن الزمن الذى يتحدث عنه العالم الفيزيائى لا علاقة له بالإحساس النفسى بالزمن)(١٤) . ومع أننا لا نملك دليلا خارجيا ، أى غير نصى ، على أن « فوكنر » كان عارفا بالنظرية النسبية ، فالمعروف أن « فوكنر » قد وقف فى خشوع لعالم الفيزياء النظرية ؛ إذ التقى فوكنر وأينشتين فى برنستون فى خريف عام ١٩٥٣ ، وجرت بينهما مناقشة عنيفة (من جانب أينشتين على الأقل) . ولما مات أينشتين بعد عامين قال « فوكنر » فى برقية العزاء « كان ألبرت أينشتين واحدا من أرق الناس حاشية ، كما كان من أكثر الناس حكمة . وهيهات أن يدانيه أحد فى صفة من هاتين الصفتين ، ناهيك عن أن يدانيه واحد فى كلتا الصفتين »(١٥) .

وإننى لعلى يقين من أن « فوكنر » كان يقيم تذكارا لذلك العالم الفيزيائى الذى كان يكن له كل هذا الاحترام ، وذلك فى القسم الذى خصصه لشخصية « كوينتين كومبسون » فى رواية (الصخب والعنف) .

لقد تأثرت رواية « فوكنر » ــ شأن أعمال أخرى فى القرن العشرين ــ بالتضمينات الميتافيزيقية لتحويرين شائعين من تحويرات النظرية النسبية . أما التحوير الأول فقد تولد عن إحلال المسلمة النسبية محل النظرية نفسها . وقد اشترك فى هذا التحوير الرافضون للنظرية والمؤيدون لها على السواء . وقد بين النقاد أن هذه المسلمة التى تؤكد نسبية التصورات كان لها أثر لا ينكر على البناء السردى للرواية ، على نحو يزودنا بمعالجة جديدة لبناء رواية « الصخب والعنف »(١٦) لـ« فوكنر » . أما التحوير الآخر للنظرية فناتج عن ميل بعض الحرفيين إلى صبغ التصورات العقلية بصبغة حسية ؛ إذ يعمد هؤلاء الحرفيون إلى إحلال الأشياء محل التصورات العقلية التى عرفها الفيزيائيون بطريقتهم فيما يتعلق « بالكتلة » و« الطاقة » و« الجزىء » . وبعد ذلك يتجه هؤلاء الحرفيون إلى تجسيد التصورات بشكل يغلب عليه التصور الحسى المادى . وهذا كله ينتج تعبيرات مجازية ، من مثل القول بأن الزمن يتوقف عندما نصل إلى سرعة الضوء ، كما تتحول الكتلة إلى طاقة وتنعدم الأطوال . وهذا كله يتضمن نوعا من النظر النسبى والمثالى لعالم الواقع ، على نحو يدعم الاتجاهات المثالية والنسبية فى علم النفس الحديث وفى الفلسفة والفنون(١٧) .

وبالنسبة لرواية « الصخب والعنف » فمن الجائز أن يكون « فوكنر » قد أدخل فيها كلا من المسلمة التى ذكرناها وهذا التعبير المجازى عن « مفارقة الساعات » . أما المسلمة فكامنة فى البناء السردى للرواية . وأما « مفارقة الساعات » فتفسر لنا ما تملك « كوينتين » من رغبة فى التنقل المستمر ، مستقلا سيارات النقل العام . ولما كان كل من تعدد وجهات النظر التى تسرد أحداث القصة وهذه الرغبة فى ارتياد السيارات من الأمور التى يمكن تفسيرها دون الرجوع إلى النظرية النسبية ، فإن التساؤل يثور عما فى النص نفسه من مبررات خولت لنا الرجوع إلى النظرية النسبية فى تفسير هذا العمل الأدبى . والحق أننا نستطيع أن نجد هذا المبرر فى إشارات « كوينتين » إلى أمور من مجال العلوم الفيزيائية ؛ فقبل أن يرتاد كوينتين السيارة الأولى اشترى ثقلين يزن كل منهما ستة أرطال ، وهما ثقلان سوف يستخدمهما فيما بعد فى إغراق نفسه ؛ إذ قرّر الانتحار . وقد استخدم « كوينتين » قانون الإزاحة فى الماء ، وتوصل من خلال المعادلة الرياضية لهذا القانون إلى أن الوزن اللازم لإغراقه فى الماء هو عشرة أرطال ، ولكنه رأى أن استخدام هذا الوزن فى كتلة واحدة سيكون عبئا فى الانتقال به بين وسائل المواصلات ؛ ولذلك فضل عليه ثقلين كل منهما يزن ستة أرطال . وقد تأمل « كوينتين » ــ بعد أن أجرى هذه العملية الحسابية ــ فى أن هذه المناسبة « كانت الفرصة الوحيدة التى أتيح له فيها أن ينتفع بما تعلمه فى جامعة هارفارد »(١٨). وحين رأى « كوينتين » بعد ذلك « جيرالد بلاند Gerald Bland » يجدف فى الماء ، بينما كانت أمه تسير بمحازاته فى سيارتها ، نظر إليهما بعين الخيال « كما لو كانا كوكبين يتحركان فى مسارين متوازيين » . ولابد أن « كوينتين » قد تلقى فصلا دراسيا فى علم الفيزياء فى العام الدراسى ١٩٠٩ – ١٩١٠ ، وهو العام الوحيد الذى قضاه فى « هارفارد » . ولما كانت النظرية النسبية الخاصة قد صدرت قبل ذلك بأربعة أعوام فإنه يكون من المعقول أن يكون الفصل الدراسى الذى حضره « كوينتين » قد تعرض لنظرية هذا العبقرى الناشىء « أينشتين » . وهى نظرية كانت قد ذاعت ذيوعا كبيرا . ولما كان أينشتين فى شرحه للنظرية النسبية لغير العلماء قد اعتاد استخدام القطار مثلا يوضح به نظريته فإن ذلك يغرينا بالنظر إلى استخدام السيارات المتكرر بوصفه اشتقاقا من قطار أينشتين الذى ذاع بين الناس(١٩) . والحق أن هذا الذيوع الناتج عن تكرار ذكر هذا القطار على ألسنة المروجين لنظرية « أينشتين » يجيز لنا أن نرجح معرفة « فوكنر » به . ولكن لما كان أينشتين قد استخدم القطار مثالا يوضح به فكرة تغير الحدث بتغير المنظور ، على حين أن « فوكنر » قد استخدم السيارات فى إشارة ضمنية إلى فكرة « مفارقة الساعات » ، فلا وجه للإصرار على وجود علاقة مباشرة بين الموضوعين ، وإن كان من الجائز أن تكون ثمة علاقة بينهما .

وقد رأينا فيما سبق أن النظرية النسبية تفترض أن تصوراتنا محكومة بوضعنا المعين فى نظام من أنظمة القصور الذاتى . ومعنى ذلك أن هذه التصورات ليست أجدر بالثقة من التصورات الأخرى المتعلقة بأنظمة أخرى من أنظمة القصور الذاتى . وقد رأينا فيما سبق أيضا أن هذا الافتراض ليس إلا ترجمة رياضية للنسبية الفلسفية والسيكولوجية الكامنة وراء تعدد وجهات النظر فى الخيال القصصى .

والقول بأن « فوكنر » قد اتخذ من النظرية النسبية ــ شعوريا أولا شعوريا ــ مبررا للبناء السردى فى عمله ، أمر فيه نظر . ومع ذلك فإن النظر إلى رواية « الصخب والعنف » فى ضوء فرض أينشتين جدير بالاهتمام .

كانت شخصية «كوينتين» إحدى شخصيات ثلاث رويت الأحداث من منظورها . وقد كان لـ « كوينتين » وضع فريد من حيث الزمان والمكان ؛ إذ كان كل من « جاسون » و« بنجى » فى مدينة « جفرسون » ، وكلاهما يسرد الأحداث خلال عطلة عيد الفصح فى عام ١٩٢٨ ، على حين كان « كوينتين » فى «هارفارد» ؛ أما سرده للأحداث فيتم فى عام ١٩١٠ . وهو ، على هذا ، قريب جدا ــ من حيث الزمن ــ من موضوع تلك الذكريات التى استحوذت عليه (وهو موضوع السقوط الأخلاقى الذى تردت فيه « كادى » نتيجة لزواجها الانتهازى) . ومع ذلك فإن « كوينتين » ــ من حيث المكان ــ أكثر بعدا من مسرح الأحداث . وإذا كان الفاصل الجغرافى بين « بنجى » و« جاسون » ليس كبيرا فإن الفاصل الزمنى بينهما كبير ؛ فبينهما ثمانى

عشرة سنة ؛ كما أن « بنجى » ــ وقد كان حبيس نوع من الخبل ــ كان عاجزا عن إدراك الفواصل الزمنية ؛ وهو ، على هذا ، كان فى حالة اضطراب مؤقت من حيث إدراك الزمان والمكان . وسرد الأحداث من منظور « جاسون » يبين لنا الأثر الذى يمكن أن يحدثه عنصر الزمان فى تصوراتنا ؛ فمن وجهة نظر « جاسون » يعد ما حدث من « كادى » جزءا من سلسلة الأحداث التى مرت بها الأسرة فى تدهورها المتصل ، على حين أن « كوينتين » يجعل من هذا الحدث بؤرة لها الأسبقية على ما عداها . إن سقوط « كادى » بالنسبة إلى « كوينتين » أمر حاضر وليس حدثا من أحداث الماضى . وهو فى ذلك يشبه « بنجى » الذى اختلطت لديه الأزمنة والأمكنة . وهذا الابتعاد المكانى « لكوينتين » يؤثر فى تصوراته ؛ إذ يتفاقم من جرائه إحساسه بالاغتراب والخسران . وهو من موقعه فى الجنوب يرى الشمال ويرى أسرته فى نطاق زمانى مكانى مختلف . وكما نعلم من رواية فوكنر الأخرى « أبسالوم » فإن « كوينتين » تتنازعه عاطفتا الحب والكراهية .

على أن أكثر الأمور إغراء من حيث أثر نظرية « أينشتين » على الرواية هو انتفاع « فوكنر » بما يسمى « مفارقة الساعات » . وتكمن هذه المفارقة فى أن الزمن ــ تبعا لنظرية أينشتين ــ يتباطأ كلما ازدادت السرعة ، حتى إن الزمن يتوقف تماما عند سرعة الضوء . وربما لا يكون لهذا القانون نتائج عملية مباشرة . ومع ذلك ففى أيام احتدام النقاش حول النظرية النسبية خلال المدة التى سبقت صدور رواية « فوكنر » فى عام ١٩٢٩ ، شاع القول بأنك إذا سافرت فى صاروخ يسير فى الكون بسرعة الضوء فإنك تعود إلى الأرض فى العمر نفسه الذى غادرتها فيه ، بغض النظر عن المدة التى قضيتها فى سفرك الكونى هذا . وأعتقد أن « كوينتين » كان يأمل ــ من خلال هذه الرحلات المتعاقبة التى قطعها فى وسائل المواصلات دون غرض معين ــ أن يتحقق له قانون « مفارقة الساعات » . كان « كوينتين » يسعى جاهدا إلى أن يتحرك بسرعة تكفى لإبطاء الزمن ، إن لم يكن إيطاله .

ومن المتفق عليه عموما أن « كوينتين » فى يومه الأخير على الأرض كان يسعى ــ بشكل متناقض ــ إلى الهروب من الزمن هروبا نهائيا عن طريق الانتحار ، ولكنه كان يسعى أيضا إلى الهروب من تلك اللحظة الزمنية التى دبر أن يتم فيها ذلك الهروب(٢٠) . لقد قضى يومه الأخير فى « كمبردج » يجوس بين مشاهدها ، ممنيا نفسه بتضليل الزمان إن لم يستطع التخلص منه نهائيا . فقبل أن يغادر «كوينتين» حجرته حاول أن يطمس معالم الزمن بأن يحطم ساعته ، ولكنه لم ينجح إلا فى تهشيم زجاجها ؛ أما الساعة فقد ظلت تدق ، موحية خلال هذا الدق المنتظم بأمر لا يخفى . وبعد أن يغادر حجرته بوقت قصير يتوقف عند أحد باعة المجوهرات ويسأله « عما إذا كانت إحدى هذه الساعات التى فى الواجهة تشير إلى الوقت بشكل صحيح » ، كما يسأل البائع عن إصلاح ساعته . غير أن وقوع « كوينتين » فريسة للأضداد التى تتنازعه يؤدى به إلى أن يضرب صفحا عن إصلاح ساعته وعن معرفة الوقت ، ويمضى لطيته ، مغادرا بائع المجوهرات ، متجها صوب حانوت لبيع الأدوات المعدنية ، حيث يبتاع الأثقال التى سوف يستخدمها فى إغراق نفسه .

ويبدأ « كوينتين » رحلة العذاب الأوديسية ، حاملا أداة موته بين يديه . « جاءت الحافلة فركبت دون أن أنظر إلى اللافتة التى تحدد وجهتها » . ويجلس « كوينتين » على أول مقعد شاغر يصادفه بجوار رجل أسود وهو لا يعرف إلى أين تسير الحافلة ، غير عابىء بذلك . وتذكره هذه الظروف برحلة قطار قام بها عائدا إلى مسقط رأسه فى أحد أعياد الميلاد ، حيث أدرك آنذاك مدى افتقاده لكل من « روسكوس » و« دلسى » . وخلال حركة السيارة يتغير إطار الزمن ، ويبعثه التفكير فى « دلسى » على تذكر « بنجى » ، وهذا يذكره بعد ذلك بـ « كادى » . وهو خلال حلم يقظته هذا يعى أن السيارة « توقفت ، ثم استأنفت السير ، ثم توقفت مرة أخرى » ، كما يعى أيضا أن ركابا آخرين يرتادون السيارة . وحين تقف السيارة بعد ذلك يغادرها « كوينتين » ويسير حتى النهر ، حيث يشاهد الأم وابنها ، يتحركان فى مسارين متوازيين مثل كوكبين .

ويقطع « كوينتين » بعد ذلك ثلاث رحلات بالسيارة فى تتابع سريع . وهو فى كل مرة لا يعبأ بوجهة السيارة . كان الوقت يقترب من الظهيرة حين تشوف « كوينتين » إلى ارتياد سيارة من السيارات العامة قبل أن يحلّ موعد الظهر . ويستقل أول « ترولل » يصادفه ، شاعراً بأنه « يحس بوقت الظهيرة » ، متمنيا ألا يشعر بذلك . ويستمر فى ارتياد السيارة طوال وقت الغداء . وفى كل مرة تتوقف فيها السيارة كان يسمع دقات الساعة فى جيبه معلنة ــ دون كلل ــ عن مرور زمن لا هوية له . وتمر ساعة عذاب المسيح على صليبه بسلام ، ويغادر « كوينتين » السيارة عائدا إلى مدينته فى سيارة أخرى . ولكن ما أن يستقر به المقام فى محطة السيارات التى تنقل المسافرين بين المدن حتى يستقل سيارة أخرى . وفى خلال هذه الرحلة يتغير إطار الزمن مرة أخرى ، حيث يرى فى حلم يقظته مشهد « هربرت » و« كادى » قبل الزفاف . وحين تقف السيارة يغادرها « كوينتين » .

وهو فى رحلته التالية يجلس فى المقعد الخلفى لسيارة بعض أصدقائه ، حيث تعود به ذاكرته إلى مشاجرته مع « كادى » حين حاول أن يحملها على القول بأنها تكره « دالتون » . وفى أثناء تحرك السيارة ينخلع « كوينتين » مرة أخرى عن الزمن الحاضر الذى يعايشه ويتاشجر مع « جيرالد بلاند » (أحد الرفاق فى السيارة) ، الذى كان بالنسبة إلى « كوينتين » بمثابة البديل لـ « دالتون » . ذلك أن صاحبنا لم يعد يفرق بين الماضى والحاضر ، أو بين « دالتون » و« بلاند » ؛ إذ اختلطت الأزمنة والأمكنة فى وعيه .

ويغادر صاحبنا رفاقه وقد اختلطت عليه الأمور ، ثم يستقل سيارة أخرى عائدا إلى المدينة ؛ وكان ذلك فى وقت اصفرار ضوء الشمس المائلة للغروب « حيث ينبىء الضوء فى هذه الحالة عما يشبه التوقف الحقيقى للزمن لبعض الوقت » . وحين تتوقف السيارة يغادرها صاحبنا ويستقل أخرى ، كما فعل فى المرات السابقة . وفى هذه المرة يعبر النهر عائدا إلى « هارفارد » ، وينقله عبور النهر إلى الاستغراق الذهنى فى معنى الفضاء . « لقد عبرنا النهر . ويعلو المعبر فى انحناء تدريجى ، شاقا أجواز الفضاء فى غمرة السكون والعدم » . غير أن هذه السيارة كسابقاتها لا تعبر النهر بسرعة الضوء ، كما أنها لا تمضى فى السير فى الفضاء دون توقف ؛ ومن ثم فإن صاحبنا ــ حين يعود أدراجه إلى غرفته ــ يواجه الزمن الذى لا يقهر ولا يتأتى الفكاك منه . وعندئذ يتناهى إلى سمع صاحبنا دقات الساعة القابعة فى جيبه .

ومما لا شك فيه أن هذه الرحلات السبع تشى بأثر « برجسون » ،

حيث تشترك مع عبور النهر فى تمثيل انسيال الزمن ، أو السيرورة . كما يظهر أثر « برجسون » أيضاً فى هذا التوحيد بين الزمن الماضى والزمن الحاضر ، إذ يصبحان شيئا واحدا فى ذهن «كوينتين» . ومع ذلك فإن انشغال « كوينتين » بأشعة الشمس يظهر بجلاء أثر « أينشتين » ، كما يظهر أثر « برجسون » سواء بسواء ؛ فأشعة الشمس تنطوى على أهمية خاصة فى النظرية النسبية ؛ لأن « أينشتين » قرر أن سرعة الضوء فى الفراغ تمدنا بالمقياس المطلق الوحيد لنظم القصور الذاتى النسبية . إن سرعة الضوء — التى لا يمكن تعجيل السرعة بعدها ، تبعا لنظرية أينشتين — هى نفسها السرعة التى يتوقف عندها الزمن . وفى رواية « الصخب والعنف » ، كما فى رواية « أبسالوم » ، يتصور « كوينتين » أشعة الضوء كما لو كانت تجسيدا للزمن كله[٢١] ، لا فرق بين ما مضى من هذا الزمن وما هو حاضر ، كما هو الحال فى فكرة « برجسون » عن الحضور الدائم . ولقد تذكر صاحبنا كلمة والده حين قال له : « عبر أشعة الشمس المتطاولة ترى المسيح متجولا » . ويتخيل « كوينتين » التاريخ كله مركزا فى هذه الأشعة : المسيح والقديسة « فرانسيس » التى سميت « أخت الموت » ، مع أنها لم يكن لها أخوات قط . كما يتخيل « جورج واشنطن » ، الذى لم يكذب يوما . ويبدو أن «كوينتين » كان يخال أنه إذا استطاع أن يمضى فى سرعة هذه الأشعة فسوف يمكنه إيقاف الزمن ، ومن ثم يتأتى له أن يقهر هذا الزمن ، وإذا تأتى له ذلك فسوف يشاهد المسيح ، وإذا شاهده فسوف يؤمن ، وإذا آمن كتبت له النجاة .

وعلى الرغم من أن « فوكنر » لم يعلن عما يدين به لأينشتين ، فلاشك فى أنه كان — على الأقل — عارفًا بما تتضمنه النظرية النسبية من أفكار ميتافيزيقية . ذلك أن الجدل حول هذه النظرية كان على أشده بين عامة الناس فى السنوات التى سبقت ظهور رواية « فوكنر » . ولا مناص من أن علم الفيزياء كان أحد الأطر التى أشار إليها « كوينتين » فى رواية « فوكنر » هذه ؛ فقد أشار إلى المعادلة الرياضية التى تحكم ظاهرة غوص الأجسام فى الماء ، كما أشار إلى حركة الكواكب فى مساراتها ، وإلى الفضاء الكونى وما ينطوى عليه من سكون وفراغ ، وإلى الأشعة الضوئية . ولم يكن اجتماع هذه الإشارات المتعددة من قبيل الصدفة . وحين نضم هذه الحقيقة إلى حقيقة أن أعمال « فوكنر » تنبىء عن معرفة حميمة بالأفكار والاتجاهات الفكرية لعصره ، يصبح من المنطقى أن نخلص من ذلك إلى أن « فوكنر » — فى القسم الثانى من رواية « الصخب والعنف » — قد انتفع بفكرة مفارقة الساعات فى نظرية أينشتين النسبية ، بوصف هذه الفكرة تعبيرا مجازيا عما تملك جنان « كوينتين » من مجاهدة يسعى فيها إلى الانفلات من ربقة الزمان .

***

لقد كان لبعض النظريات العلمية عبر القرون المتعاقبة أثر فى تغيير أسس النظر تغييرا جذريا ، بحيث أوحت هذه النظريات برؤى جديدة للكون وللإنسان . وفى هذا السبيل فإن رؤية « كوبر نيكوس » للكون — مثلا — قد حلت محل رؤية بطليموس ؛ كما أن رؤى « داروين » و « فرويد » و « يونج » قد أوحت بما عدل من تخيلاتنا . أما « أينشتين » فقد استوحى الناس فيه رمزا يدل على الطابع الذاتى للتصورات الإنسانية . أما النظرية النسبية فقد كان ما تنطوى عليه من تأكيد علمى لمبدأ النسبية فى رؤية الكون مفضياً — عبر عقد نوع من المشابهة — إلى نسبية الواقع وخضوعه للإدراكات الذاتية له . وقد تباين استقبال الكتاب لهذا كله بتباين اتجاهاتهم الفلسفية والسيكولوجية ؛ فبعض الكتاب من أمثال « سارتر » و « دوريل » احتضنوا النظرية صراحة ، لما فيها من تعزيز للمثالية الفلسفية ، وانتفعوا بها بوصفها أساسا عقليا للبناء السردى فى الرواية ، وبوصفها مصدراً لبعض المضامين الروائية . وبعض الكتاب الآخرين — من أمثال « ويندام لويس » و « أرشيبالد ماكليش » — هاجموا النظرية لما فيها من إنكار للوجود الموضوعى للواقع . وهناك فريق آخر فضل أن يتجاهل النظرية أو يسخر منها ، مثل كل من « فروست » و « جويس » اللذين أسقطا النظرية من حسابهما ؛ إذ لم يجدا فيها شيئا يتصل بالميتافيزيقا . ويبقى أن أثر النظرية النسبية على بعض الكتاب من أمثال « فوكنر » قد أهمل بسبب أن هذه النظرية تتسق بطريقة غير مكشوفة للعيان مع أفكار فلسفية وسيكولوجية تناظرها . وبرغم تباين توظيف النظرية فإن أهميتها للكاتب تمثلت فيما أمدته به من نافذة جديدة ينظر من خلالها إلى العالم والإنسان ، كما أن النظرية قد أمدت الكاتب برؤية مجازية أخرى لطبيعة الوجود .

هوامش :

(١) Archibald Henderson, "Albert Einstein", Contemporary Immortals (Freeport, New York 1968 (1930)).

(٢) Clement Durrell, Readable Relativity (Harper Torch Books, 1960), pp. 187-91.

(٣) من أجل مزيد من الاستيعاب للنظرية النسبية انظر — بالإضافة إلى كتاب دوريل الذى أشرنا إليه فيما سبق :

— Albert Einstein, Relativity Theory: The Special and General Theory, (Crown Publishing Co., 1952 (1916).

— James R. Newman, "Einstein's Great Idea", in Richard Thruelson and John Kobler, eds, Adventures of the Mind (Alfred Knopt, 1960).

(٤) انظر مثلا :

Charles Bragdon, "New Concepts of Time and Space", (Dial, Lxviii, January 1920), pp. 187-91.

(٥) انظر : L, Pierce Williams, ed, Relativity Theory: Its Origins and Impact on Modern Thought (John Wiley & Sons, 1928), p. 129.

(٦) Wyndham Lewis, Time and Western Man (Harcourt Brace 1928) pp. viii, 417.

(٧) James Joyce, Ulysses (Random House, 1934 (1922), p. 721.

(٨) يناقش Hyatt Waggoner تهوين فروست من شأن العلم فى :

The Heel of Elohim Science and Values in Modern American Poetry (University of Oklahoma Press, 1950) pp.144 — 46.

(٩) Sharton Spencer, Space, Time and Structure in the Modern Novel (The Swallow Press, 1971) p.81.

(١٠) Jean Paul Sartre, "Francois Mauriac and Freedom", in Literary and Philosophical Essays, Trans. Annette Michelson (Criterion Books, 1955), p.23.

(١١) Lawrence Durrell, Balthazar, Vol.2 of The Alexandria Quartet (E.P.Dutton, 1961) pp. 141.

(١٢) Jerry H.Bryant, The Open Decision: The Contemporary American Novel and its Intellectual Background, (The Free Press, 1970), p.157.

(١٣) Kenneth Clark, Civilization(Harper and Row),1969, p. 345.

(١٤) Henri Bergson, Duration and Simultaneity, trans. Leon Jacobson (Bobbs-Merrill, 1965 (1922).

أما رد أينشتين على برجسون فهو مسجل فى كتاب :

Bergson and the Evolution of Physics, ed. and trans. by P.A.Y. Gunter (University of Tennesse Press, 1969), pp.128-33.

(١٥) Joseph Blotner, Faulkner (Random House, 1974), II, pp. 1476, 1535.

(١٦) بالإضافة إلى النقاد الذين ذكرناهم ممن ناقشوا النظرية النسبية من حيث علاقتها بالأدب ، انظر :

— Anaïs Nin, The Novel of the Future New York: n.p., 1968, pp.29-193.

— Hoffman, The Twenties(American Writing in the Postwar Decade, 2nd ed, (The Free Press, 1965) p.324.

— Lawrence Durrell, A Key to Modern British Poetry, (University of Oklahoma Press, 1952), p.23.

— Rod.W. Horton and Herbert Edwards, eds., Backgrounds of American Literary Thought, 2nd ed., (Appleton-Century-Croft, 1967), pp. 439-49.

— Charles Glicksberg, Modern Literary Perspectives (Southern Methodist University Press, 1970)

(١٧) وقد ناقش « بريدجمان » هذا الميل إلى تحويل التصورات العقلية إلى تصورات حسية.انظر له :

Bridgeman "Quo Vadis", in Gerald Horton, ed., Science and The Modern Mind (Beacon Press, 1958) p.86.

وانظر أيضا فى هذا المصدر نفسه مقال :

Philipp Frank, "Contemporary Science and the Contemporary World View", on pages 58 and 61.

وقدم أينشتين « برهانا » يعضد المذهب المثالى . وقد زعم « ويلدون كار » "Wildon Carr" على سبيل المثال أن النظرية النسبية كانت بمثابة « الناقوس الذى أعلن موت المذهب المادى » . انظر له :

"Metaphysics and Materialism", Nature (October 20, 1921) pp.247F.

(١٨) William Faulkner, The Sound and the Fury, (Random House, 1964 (192), pp.105.

(١٩) اعتاد أينشتين أن يستخدم القطـــــــار مثالا فى عرضه للنظرية النسبية لغير المتخصصين ، وذلك فى كتابة الذى أشرنا إليه . وهو يستخدم هـذا المثال ليوضح اختلاف قياس الأزمنة والأطوال باختلاف نظم القصور الذاتى .

(المترجم) والمثل الذى يوضح به أنيشتين نظريته هو :

إذا فرضنا أنى أقف بنافذة عربة قطار يسير بسرعة انتقال منتظمة ، وأنى أسقطت حجرا على طريق السكة الحديدية ، فإنى ــ إذا تغاضيت عن أثر مقاومة الهواء ــ سوف أرى الحجر يسقط فى خط مستقيم ، فى حين يراه رجل واقف على جانب الطريق يسقط إلى الأرض فى منحنى . ويذهب أينشتين إلى أنه لا يوجد ما قد نسميه المسار « الحقيقى » للحجر ؛ فالحجر يسقط فى خط مستقيم بالنسبة للرجل الذى فى القطار ، ويسقط فى خط منحنى بالنسبة للآخر الذى عـلى الـطريق، ولا شىء غـير ذلـك . فـالسؤال عن المسـار الحقيـقى لا محل له . انظر : النسبية ؛ النظرية الخاصة والعامة ـ ترجمة الدكتور رمسيس شحاته ــ دار نهضة مصر ص ١٣ - ١٤ .

(المترجم) يقصد بمفارقة الساعات "paradox of clocks" ذلك التناقض الظاهرى بين تعيين زمن حدث من الأحداث بالنسبة لمن يلاحظون هـذا الحدث فى نطاق أنظمة متباينة من أنظمة القصور الذاتى Inertial system . فلو تخيلنا مثلا حدوث انفجار على سطح القمر ، وأن هذا الحدث يراقبه ثلاثة أشخاص ؛ واحد على سطح القمر ؛ والثانى على سطح الأرض ؛ والثالث على سطح المريخ ؛ فإن هذا الحدث (وهو الانفجار) سوف يحدث فى أزمنة متباينة للمراقبين الثلاثة نظرا لتباين أمكنة كل منهم ؛ فالزمن الذى يقطعه ضوء هذا الانفجار حتى يصل إلى الأرض ويشاهده المراقب الذى يقف على سطح الأرض يختلف عن الزمن الذى يقطعه الضوء حتى يصل إلى المراقب الذى على سطح المريخ ؛ وعلى هذا فإن الحدث الواحـد يحدث فى زمنين مختلفين بسبب اختلاف نظامى القصور الـذاتى . فزمن حـدوث الانفجار يرتبط بالمكان الذى تراقبه منه . ومن هنا كان التعبير الشائع : الزمان هو البعد الرابع للمكان .

وقد شرح الدكتور مصطفى محمود هذه الأفكار شرحاً مبسطاً فى :

أينشتين والنسبية ــ دار النهضة العربية ، ص ٧٥ - ٨٢ .

(٢٠) Perrin Lowrey, "Concepts of Time in The Sound and the Fury", in Michael Cowan,ed., Twentieth Century interpretations of The Sound and The Fury, (Prentice-Hall, 1968) pp.53-62.

(٢١) تستخدم استعارة الزمن التى تتجسد فى الأشعه الضوئية أيضا فى Absalom, Absalom

(Random House, The Modern Library, 1936 p. 261.

صياغة معيار: القصص الأمريكى الخيالى*

ريتشارد أومان

ترجمة: ابراهيم زكى خورشيد

تتردد كثيراً فى فهارس المطبوعات مصطلحات عامة من قبيل « الرواية الإنكليزية » و « الرواية الأمريكية الحديثة » و « الأدب الأمريكى » للدلالة على عناوين المقررات الدراسية فى الكليات ، ونحن نعلم منها أكثر قليلا مما نحن أحرياء بأن نتوقع . ثم نجد لها أيضا وزنا فى بحوث النقد هى والمصطلحات المرتبطة بها التى لا ينتظر أن تكون عناوين مقررات دراسية مثل «الكتابة الجيدة » و « الأدب العظيم » و « القصص الجاد » بل « الأدب ذاته » . وقد زاد الوعى فى السنين الأخيرة بأن مثل هذه الأفكار تثير مشكلات ، حتى لو استعملناها فى تفهم كاف حين نتحدث أو نكتب لغيرنا ممن يشاركوننا فى النشأة الثقافية .

وقد ظل النقاد أخيراً ، مثل رايموند ويليامز ، يذكروننا بأن المصطلحات العامة تتغيربتغيرالزمن (مثلها تماما مثل مصطلح « الأدب » بمعناه الواسع الذى جرت الحال بأن يدل على جميع الكتب المطبوعة ثم انتهى إلى أن يدل فحسب على بعض القصائد والمسرحيات والروايات الخ) ، وأن هذه المصطلحات تشمل فى أى وقت معلوم علاقات اجتماعية متشابكة وتاريخا يجرى فى مجراه بلا توقف . وهذا الجريان يحيط إحاطة بعيدة الغور بجميع المصطلحات التى لها قيمة ؛ ذلك أن قيم كل شخص لا تستوى مع قيم الشخص الآخر ؛ ثم إن التباحث فى هذه الأفكار يتضمن فيما يتضمن صراعا على السيطرة ، سواء بين البالغين والشباب ، وبين الأساتذة والطلاب ، وبين طبقة وأخرى ، وبين الرجال والنساء . وقد جرت الحال بأننا لا نلاحظ ما فى ذلك من السلطان أو الصراع إلا حين تسعى جماعة من الناس كانت من قبل ضعيفة أو مخلدة للصمت ، إلى أن يكون لها فى السلطان نصيب ؛ مثال ذلك ما حدث فى الستينيات من هذا القرن حين أصر الأمريكيون السود وأنصارهم على أن يدخل أدب السود فى مقررات المدارس والكليات . أو حين تحدوا جهرة صدق ما ذهب إليه ويليام ستيرون فى كتابه « اعترافات نات تيرنر » من إدخال هذا الأدب فى قانون نهائى يصدر بذلك(١) . على أن التوطد التدريجى لأفكار من قبيل القصص الخيالى فيما بعد الحرب هو فى جميع الأحوال صراع فى سبيل السيادة الثقافية ؛ ولو أنه فى مجتمعنا يعمل كثيرا فى صمت أو يتوارى بين الكواليس أو فى خضم السوق التى يبدو عليها الحياد فى الظاهر .

وليست الأفكار وحدها هى التى تتغير فى حدتها ومداها ، بل هى تتغير أيضا فى مجرى تكوينها ؛ فالإنكليز الذين كانت لديهم القدرة على ذلك أدخلوا « الأمانى العظيمة » فى عداد الروائع لأسباب مختلفة اختلافا كبيرا عن الأسباب التى اعتمد عليها ذواقة الجيل السابق فى عدّ « حكايات كانتربرى » من الشوامخ . ثم إن النهج الذى يصطنع فى ذلك يختلف من نمط إلى نمط حتى فى زمن معلوم ومكان معلوم . مثال ذلك أن الربح وسوق الكتاب ليست لهما إلا بعض الأهمية فى تحديد ما يمكن أن يعد الشعر الأمريكى الحديث ، هذا بالمقارنة بشأنهما فى تحديد القصص الأمريكى الخيالى الحديث . ومن ثم فإن السعى إلى نظرية مفيدة فى التقعيد يقتضى أن ينظر المرء إلى عديد من هذه المسالك وكيف يؤثر كل مسلك فى الآخر .

* The Shaping of a Canon: U. S. Fiction. 1960-1975. Richard Ohmann, Critical Inquiry, Canons, September 1983, Vol. 10, Number 1.

وسأحاول فى هذا المقام أن أستخرج مسلكا منها وألم به ، ألا وهو النهج الذى تخيرت بمقتضاه وقومت الروايات التى أبدعها أمريكيون من حوالى سنة ١٩٦٠ إلى سنة ١٩٧٥ ، ومن ثم احتفظت نسبة معتدلة منها بذلك الاهتمام والإجلال اللذين انتهيا بها إلى الدخول فى عداد الشوامخ[٢] . ولسوف أبرهن على أن ظهور هذه الروايات كان أمراً مشبعاً بالقيم الطبقية ومصالحها ؛ وهو أمر لا ينفصل عن السعى الأعم فى سبيل تبوء مركز أو سلطان فى مجتمعنا ينتزع من المؤسسات التى تتوسط فى هذا الصراع ، ومن شرعية النظام الاجتماعى والتحديات التى يصادفها . ومن ثم فإنى سأحاول أن أنصرف بخاصة إلى تصوير هذه القيم والمصالح فى القصص الخيالى .

القراءة وسوق الكتاب

يقرأ الناس الكتب فى صمت بل فى خلوة أحيانا كثيرة ، ولكن القراءة ليست بالرغم من ذلك فعلا اجتماعيا .

وقد انتهى بحث من البحوث إلى أن قراءة الكتب فى حياة البالغين تفرزها المواقف المتبادلة بين الأشخاص التى تقلل من عزلة المرء عن الآخرين . والدأب على القراءة عبر السنين يوجب أن تدخل قراءة الكتب فى محيط المجتمع ، فقراءة كتاب تصبح ذات معنى حين يشاركك غيرك فيه بعد الانتهاء منه . والسيادة الاجتماعية تتوطد بالانشغال الملح بالكتب . والعزلة الاجتماعية - على العكس من ذلك - خليقة بأن تؤدى إلى الانصراف عن الكتب[٣] . وقد اكتشفت سيمون بسرمان فى دراستها لأروج الكتب حوالى سنة ١٩٧٠ ، أن الإكثار من قراءة الكتب يرتبط ارتباطا كبيرا بالتفاعل الاجتماعى ، ويرتبط بخاصة بالرغبة فى التقدم فى المجتمع . فقد كان الجيل الصاعد الثانى والثالث من الأمريكيين من مدمنى قراءة الكتب الرائجة[٤] .

وإذا علمت أن نهج القراءة تربحه وتدعمه العلاقات الاجتماعية وتشابك الصلات بين الأصدقاء والعائلات ، فإنك سوف تتوقع أن ذلك يسهم فى تحديد نوع الكتب الخليقة بأن تنتشر بين الناس انتشارا واسعا . وقد اتضح لبسرمان فى دراستها الشاملة أن ٥٨٪ ممن قرأوا كتاباً بعينه من أروج الكتب قد فعلوا ذلك بتوصية من صديق أو قريب . فمن هم أولئك القراء الذين يعتمد عليهم الكتاب كل الاعتماد فى نجاحه ؟ لقد تبينت بسرمان أنهم كانوا أولئك الذين نالوا تعليماً فوق التعليم المتوسط (وكان معظمهم قد تخرجوا فى الكليات) ، وإنهم أولئك الذين على شىء من يسر الحال ، وكان كثير منهم من المحترفين فى أوسط عمرهم ، ومن الصاعدين الذين يعيشون فى نيويورك أو وجهت عقولهم ، - وبخاصة عن طريق مجلة نيويورك تايمز - إلى الحياة الثقافية فى نيويورك .

وكان أولئك القراء من المستجيبين للروايات ، يتبينون فيها القيم التى يؤمنون بها أو يلتمسون فيها ما يبغون من هداية فى أخلاقهم إذا اهتزت فى نفوسهم عقائدهم .

وقد لاحظ شاول بلّو : « أن ما يحتاج إليه الأمريكيون هو ان يتعلموا من كتابهم كيف يعيشون » . ووجد هذا الرأى ما يعززه فى دراسة هـ . أنيس : « قراءة الكتب عند البالغين فى الولايات المتحدة »[٥] . فقد قرر أنيس أن ثلاثة من اهتمامات الناس الكبرى فى قراءتهم هى : « البحث عن معنى شخصى ، والبحث عن دليل لقواعد الأخلاق ، والحاجة إلى تعزيز او تمجيد عقائد اعتنقت بالفعل ، أو التماس العون فى بعض المحن الشخصية حين تنزل بالمرء النوازل ، والرغبة فى ملاحقة « ما يتحدث به الأصدقاء أو الجيران عن الكتب »[٦] .

وقد كان للقيم والمعتقدات التى تؤمن بها جماعة صغيرة من الناس شأن غير متكافىء فى تحديد الروايات المختلفة بأن يقبل عليها القراء إقبالا واسعا فى الولايات المتحدة (ولسوف أنصرف إلى تناول هذه القيم بالتفصيل فى نهاية هذا المقال) .

والتنويه بهذا الشأن يقتضى أن أتناول حقيقتين أُخريين حول سوق الكتاب . الأولى هى أنه إذا لم تصبح الرواية من أروج الكتب فى غضون ثلاثة أسابيع أو أربعة من نشرها فإن الاحتمال بعيد فى أن تحظى بالرواج بين القراء من بعد . وقد حدث فى الستينيات من هذا القرن أن عددا قليلا جداً من الكتب التى تباطأ الإقبال عليها عند صدورها قد انتهى أمرها بأن أصبحت من أروج الكتب (فى طبعات شعبية وليست فى طبعات أنيقة) . وأنا أعرف ثلاثا منها : « جريمة لاخلاص منها » ، و « فلتَسمُه المنام » ، و « لم أعدك قط بحديقة من الورود » ! ويمكن أن نضيف إليها الروايات الأولى لفونيجت التى لم تطبع طبعة أنيقة ؛ هذا إذا لم ندخل فى حسابنا إحياءها فى السبعينيات فيما يتصل بفيلم « حلق فوق عش الوقواق » . وإذا نظرنا إلى الأمر من الزاوية الأخرى نجد أن الكتاب الجديد ما أن ينشر فى قائمة مجلة النيويورك تايمز للكتب الأكثر من غيرها مبيعاً حتى يشتريه كثير من الناس الآخرين (ويدخره أصحاب المكتبات فى أرجاء البلاد) لأنه من أكثر الكتب مبيعا . وهذا العمل يقوم على التكديس ، ومن ثم فإن المشترين الأول للكتب المطبوعة طبعا أنيقا يكون لهم أثر خطير فى تخير الكتب الخليقة بأن يشتريها سائر القراء فى أرجاء البلاد .

والحقيقة الثانية هى أن كثرة المبيعات من الكتب كانت أهم كثيرا مما توحى به أرقام مبيعات الكتب الأنيقة الطبع فى المكتبات . فقصة حب - مثلا - التى تتصدر مبيعات الكتب الأكثر رواجا (فى جميع طبعاتها) فى السنوات العشرة الأخيرة باعت ٤٥٠,٠٠٠ نسخة من الطبعات الأنيقة فى المكتبات ، وباعت أكثر من ٧٠٠,٠٠٠ نسخة فى النوادى ، ٢,٥٠٠,٠٠٠ عن طريق مجلة الريدرزدايجست و٦,٥٠٠,٠٠٠ نسخة بواسطة صحيفة ليدزهوم ، وأكثر من ٩,٠٠٠,٠٠٠ نسخة من الطبعات الشعبية ، هذا ولم ندخل فى حسابنا التوزيع فى المكتبات أو ملايين الأشخاص الذين رأوا الفيلم . فقد اختيرت كتب بمعرفة النوادى وناشرى الكتب الشعبية ، ومنتجى الأفلام ومن إليهم مع التوسع فى ذلك لأنها كانت من أروج الكتب أو لأن المستثمرين للحقوق الفرعية حسبوا أن هذه الكتب خليقة بأن تصبح من خيرها مبيعاً . وهذا ما ساقه فيكتور نافسكى فى أسلوب أميل إلى السخرية فقال :

انصرف الناشرون عن شراء الكتب الأنيقة الطبع منذ عشر سنين أو خمس عشرة سنة . أما الآن فقد اتجهت الفكرة إلى نشر الكتب الأنيقة الطبع لأن من الممكن أن تستعرض فى التلفزيون أو تزكى له ويحقق هذا مبيع حقوقها ، وحقوق تمثيلها فى الأفلام ، وحقوق نوادى الكتاب ، وحقوق الكتب الفكاهية ، وحقوق المسلسلات ، والحقوق الدولية للدول التابعة ، وحقوق عرائس باربى . . . الخ[٧] .

وظاهرة الكتب الأنيقة الأكثر رواجاً ليس لها فى ذاتها إلا أهمية اقتصادية وثقافية متواضعة ، ولكن لها أهمية كبيرة فى الحث على إعادة إنتاج القصة واستغلالها بصور أخرى .

ومن ثم فإن لجماعة صغيرة من القراء المتجانسين بعض التجانس أثر كبير فى هذه المرحلة التمهيدية . على أن هؤلاء الناس لا يصدرون بطبيعة الحال أحكامهم فى حرية على الآلاف من الروايات التى تتم كل عام . ذلك أن اختيارهم ينصب على عدد أقل من الروايات التى نشرت فعلا . وهذه الحقيقة تشير إلى شأن مهم فى تكوين المعايير التى يهتدى بها وسطاء الأدب والناشرون ــ فى دور النشر الكبرى ــ الذين ينتمون إلى الطبقة الاجتماعية نفسها التى ينتمى إليها مشترو الكتب الأنيقة الطبع الذين تزداد مكاسبهم باختيار الروايات التى يشتم منها أنها سوف تكون أروج الكتب ودفعها إلى الظهور ؛ فقد فطنوا إلى أن الربح فى النشر يتوقف أكثر فأكثر على تحقيق أعظم الرواج لعدد قليل من الكتب . وهنا نجد أننا دخلنا فى حلقة تكاد تكون مقفلة فى التسويق والاستهلاك والاستغلال فى الوقت نفسه للذوق وتكوينه مما يؤثر بمن كل إنسان درس تسويق الثقافة فى ظل الرأس مال المحتكر .

على أن من الواضح أن القراء المؤثرين فى غيرهم لم يختاروا من بين جميع ما نشر من روايات ، ولكنهم اختاروا من بين روايات قليلة وقعت فى دائرة اهتمامهم على نحو ملح أو جذاب . فكيف حدث هذا ؟ ثمة لمحة إلى نوع الحل الذى تقتضيه الإجابة عن هذا السؤال تدعونى إلى النظر فى الأثر العجيب لمجلة النيويورك تايمز فى هذا الشأن ، ذلك أن استعراض الكتب فى هذه المجلة قد اجتذب حوالى مليون ونصف مليون من القراء ؛ وهو عدد يزيد عدة أضعاف على قراء أى دورية أدبية أخرى ، وكان من بينهم معظم أصحاب المكتبات يقررون ما يدخرون من كتب ، وأمناء مكتبات يختارون ما يشترون ، هذا علاوة على سكان الساحل الشرقى الميسورين ذوى التعليم العالى الذين لهم الصدارة فى التمكين للكتب الأنيقة الطبع الرائجة كل الرواج . والمغنم الوحيد الأشد أهمية الذى يمكن أن تحظى به رواية هو استعراضها فى مكان بارز من نيويورك تايمز الصادرة يوم الأحد ، أن يكون المغنم موات خير من أن يكون غير موات ، والمغنم غير الموات خير من انعدام المغنم بإطلاق .

والإعلانات تعزز استعراضات الكتب ، أو لعل الكلمة تشيع فينصرف ثلثا المساحة فى استعراض الكتب بمجلة التايمز إلى الإعلانات . ويقول ريتشارد كوستلانتز إن معظم الناشرين ينفقون أكثر من نصف ميزانيتهم فى الإعلان لأخذ حيز فى هذه المجلة[٨] . وهم يعمدون فى كثير من الأحوال إلى وضع الإعلانات بحيث تعزز الاستعراض الجيد لكتبهم فى التايمز ، أو يسوقونها على نحو سىء ، معززاً بشواهد مؤيدة لكتبهم ، منتقاة من روايات أخرى . واستعراضات الكتب والإعلانات عنها كانت تدعمها أيضا نشر الكتب فى قوائم التايمز بأروج الكتب كما سبق أن أسلفنا . ومن الواضح أن ثقة الناشرين فى التايمز لم تكن فى غير محلها . وقد سألت بسرمان أوائل من قرأوا « قصة حب » أين سمعوا بالكتاب الذى احتوى القصة فوجدت أن معظم هؤلاء قرأها بتوصية شخص آخر . وهنالك وجهت بسرمان الخطاب إلى ذلك الشخص ، وبذلك ارتدت إلى أول السلسلة من التوصيات الشفوية . ووجدت أن المصدر الأصلى للتوصية فى أكثر من نصف الحالات هو التايمز[٩] (هذا بالرغم من الأثر العجيب فى ذلك الوقت لظهور سيجال فى برنامج « حدث اليوم » يوم نشر الكتاب) .وقد قالت بربارة ولترز إن الكتاب جعلها تبكى طول الليل . ولم تلبث دار نشر هاربر أن انهالت عليها الطلبات لشراء الكتاب بالرغم من أن القصة نشرت قبل طبعها فى صحيفة ليرزهوم .

وقد دفع أثر استعراض الكتب فى التايمز إدارات الإعلان إلى توجيه معظم جهودهم عند العودة للإعلان ، إلى إقناع محررى استعراض الكتب بأن رواية بعينها ذات أهمية . ومن العسير أن نقدر سلطان هذا الإقناع ، ولكن أمرا واحدا يمكن أن نقدره وهو الارتباط بالإعلان فى باب استعراض الكتب ، واستعراض الكتاب فيه . وقد انتهت دراسة عملت فى سنة ١٩٦٨ إلى نتيجة ربما لا تكون مثيرة للأذهان ، وهى أن أكبر المعلنين حصلوا على مساحات كبيرة فى استعراض كتبهم لا تتكافأ مع إعلاناتهم . وكان من أكبر المعلنين على سبيل المثال :

	عدد صفحات الإعلان	عدد صفحات الاستعراض
دار راندوم	٧٤	٥٨
دار هاربر	٢٩	٢٢
دار ليتل براون	٢٩	٢١
ودور النشر الصغرى		
داتون	١٦	٤
ليبينكوت	١٦	٤
هارفارد	٩	عدد لا يذكر

وفى السنة نفسها ذكرت كتباً لدار راندوم (وتشمل دار كنوف ودار بانثيون) تبلغ حوالى ثلاثة أضعاف ما ذكرت لكتب دوبلداى أو هاربر فى باب « كتب جديدة نوصى بقراءتها » مع أن الذى أصدرته الداران الأخريان يبلغ عدد ما نشرته مجموعة دار راندوم[١٠] .

وصفوة القول إن طائفة قليلة من مشترى الكتب تصبح مرآة تتوسل بها الروايات إلى طريق النجاح الاقتصادى ؛ إذ تلتقط حفنة من الوسطاء والناشرين والروايات الخليقة بأن تتنافس فى جذب أنظار المشترين ، وتعمد شبكة محكمة من المعلنين ومعرضى الكتب المنتظمين حول استعراض الكتب فى نيويورك تايمز إلى اختيار قلة من هذه الروايات باعتبارها روايات موضع حديث الناس تهمهم ولا يملكون لقراءتها دفعا .

المرحلة التالية :

لقد مضيت بعد فى الحديث عن أمر يؤدى إلى أن يقرأ ... من الناس كتباً قليلة كل سنة ؛ على أن معظم هذه ... لا تعد من الأدب الجاد ، كما أنه لم يدم لها الرواج ، أو تبقى فى الذاكرة مدة طويلة . أما الكتب التى من قبيل قصة حب ، والأب فى العماد ، وجوناثان ليفنجستون سيجل ، وروايات سوزان ، وروبنز ، وودك ، ووالاس ، وأوريس فإنها خليقة بأن تروج مدة يمكن تقديرها . فقد ظلت تبيع فى طبعاتها الأنيقة أشهراً قليلة ؛ إذ ظلت تمضى فى البيع متباطئة سنة أو نحو سنة . وأعيد نشرها فى هذه الأثناء فى طبعات

شعبية وحظيت هذه الطبعات بالرواج سنتين أو ثلاثا (وقد كانت فى كثير من الأحيان موضوعاً لفيلم من الأفلام) ، ثم اختفت من بعد أو ظلت مطبوعة فى طبعات شعبية يقبل على شرائها عدد قليل من القراء أمثال الأنصار المتحمسين لوالاس ، الذين يريدون أن يرتدوا إلى الوراء ليقرأوا كتبه الأولى . وثمة نموذج مشابه لذلك نجده فى روايات الأسرار والقصص العلمى وغير ذلك من الكتب المتخصصة . ولكن عدداً قليلاً من الروايات بقيت وظلت فى طبعاتها الشعبية تجتذب المشترين والقراء مدة أطول ، ومازال حالها كذلك . فما السبب ؟ الإجابة الخاصة « أن خير الروايات تبقى » تتضمن التماساً لسؤال . فالجودة قيمة تتخيرها الجماعة وهى دائبة على التغير . فمن الذى أضفاها على عدد قليل فحسب من الروايات ، وكيف ؟ إنى لآمل فى هذا المقام أن أشير إلى الطريقة التى اتخذ بها مثل هذا الحكم .

أولا ، أحب أن أضيف كلمة أخرى عن استعراض الكتب فى النيويورك تايمز ، ذلك أننى برهنت على أنها أدت إلى قيام حلقة واسعة من قراء القصص الخيالى ، ثم هى أيضا قد بدأت فيما أعتقد بالتمييز بين الروايات العابرة الرواج التى يأخذها الناس مأخذ الجد مدة أطول . فهناك فرق واضح الأثر بين ما كتبه مثلاً مارتن لفين من مدح متلطف قصير فى استعراضه لقصة حب وذلك الضرب من الكتابة فى الصفحة الأولى من المجلة بقلم الفريد كازين أو ايرفنج هاو، الذى طلب من القراء أن يدخلوا رواية جديدة فى الأدب ، والذى درج على إعلان رضائه ورفع شأن كتب بلّو ، ومالا مود ، وايرايك ، ووروث ، ودكتورو ومن إليهم[١١] . وكذلك فإن زعماء الثقافة يقرأون استعراض الكتب فى التايمز أيضا . ولا يقتصر الأمر على الأساتذة بل يتجاوز الأمر ذلك (فى قول جولى هوفر وتشارلى كادوشين) ، فإن ٧٥٪ من صفوة مثقفينا يقرأونه أيضا[١٢] . وبنفوذ هذا الاستعراض إلى هذه الدوائر فإن استعراضاً هاماً لرواية يظهر فى التايمز يمكن أن يساعد على أن تدخل هذه الرواية فى قائمة الكتب الثقافية المهمة . ويضمن أن تأخذها الصحف الأخرى مأخذ الجد .

وقل من هذه الصحف الأخرى من تكون لها وزن مهم فى تكوين الأحكام الثقافية . وفى استعراض لأئمة المفكرين نجد أن ثمانى مجلات فحسب هى التى حظيت بنصف أصوات المساهمين فيها تقريبا إستجابة للمسائل الخاصة بالتأثير والأهمية[١٣] ؛ وهذه المجلات هى مجلة نيويورك لاستعراض الكتب ، ومجلة نيوريدابليك ، والنيويورك تايمز بوك رڤيو ، والنيويورس ، والكونتارى ، والشرواى ريڤيو ، والبارتيزان ريڤيو ، والهاربرز .

والواقع أن هذه الروايات كانت شبكة اتصال بين المفكرين (حيث كانت تستعرض كتب الكاتب والآخر) وطريقاً يتوسل به الكاتب إلى بلوغ الزعامة الثقافية الواسعة . والصفوة التى تكتب فى هذه المجلات كانت هى التى تقرر أى كتب جديرة بأن يثور حولها جدل جاد ، وأى كتب لها قيمة ثابتة ، وأية أفكار تظل حية تنتشر وتناقش[١٤] . وقد انتهى كادوشين وزملاؤه من دراستهم لصفوة مفكرينا ومجلاتنا ذات النفوذ إلى أن « المجلات التى تحتل الصدارة فى الفكر هى النظير الأمريكى لجامعتى أكسفورد وكمبردج ، وأصبحت من أكبر الحراس للمواهب الجديدة والأفكار الجديدة »[١٥] .

ولا مناص من أن تحظى الرواية على الأقل بالرضى المتوزع بين هؤلاء المحكمين حتى تبقى فى عالم الحوار الثقافى مادامت قد تجاوزت الشهرة السيئة التى لحقت بها بوصفها من أروج الكتب . والأطوار التى مرت بها رواية « قصة حب » مثال جيد للفخر عن تحقيق ذلك . فقد حظيت ببعض استعراضات فى صفها أول الأمر (ورواجاً ضخماً فى التلفزيون وغيره من وسائل الإعلام) ، ثم بدأ المفكرون يردونها إلى حجمها الحقيقى ، ثم بدأت مجلات صفوة المفكرين تغربلها أو تتجاهلها ، وهدد ستيرون وسائر المستشارين لهيئة الجائزة القومية لكتب القصص الخيالى بالاستقالة إذا لم تستبعد هذه الرواية من قائمة الروايات المرشحة للجائزة .

ولا ينتظر أن يقرؤها فى الغد إلا من يمضى فى جولة بين محفوظات الثقافة الجماهيرية .

وفى حديثى عن مجلة نيويورك تايمزبوك رڤيو اقترحت أن يكون ثمة توافق بين استعراض الكتب وربحها . ويتبين من المثل الذى آنسناه فى استعراض الكتب بمجلة نيويورك أن توافقاً من هذا القبيل قد قام فى الآفاق العليا للثقافة الأدبية . وهذه المجلة ذات الأثر البعيد حقا بين المفكرين (وقد تردد ذكرها ضعف ما تردد ذكر أقرب منافساتها تقريبا وهى مجلة ذى نيوريبيلك)[١٦] ، أسسها جاسون ايشتاين نائب رئيس دار راندوم للنشر وشاركت فى تحريرها زوجته بربارة اشتاين . ولعل ما حدث فى سنة ١٩٦٨ أمر يتجاوز محاسن التوفيق إذ بلغ ما نشرته دار راندوم قرابة ربع الكتب التى تناولتها مجلة نيويورك بالاستعراض المستفيض (وتشمل هذه الدار فى هذا المقام دار كنوف ودار بانثيون) ،وهذا يزيد مما حظى به مجموع ما نشرته مجتمعة من كتب دور ثايكنج وجروف وهولت وهاربر ، وهاوتون ميفلن ، وأكسفورد ، ودابلداى ، وماكميلان ، وهارفارد ، أو قل إن ربع المستعرضين للكتب كان لهم فى السنة نفسها كتب نشرتها لهم دار راندوم ، وأن ثلث هؤلاء كانوا يستعرضون كتباً أخرى لدار راندوم ، ومعظم استعراضاتهم كانت فى صف هذه الكتب ، أو قل أيضاً إن أكثر من نصف المستعرضين المنتظرين للكتب على مدى نيف وخمس سنوات كانوا من المؤلفين لدار راندوم[١٧] . وهذا لا ينكر السلطان الفعلى لمجلة نيويورك فى استعراض الكتب وإنما يشير ذلك إلى أن هذا السلطان يتوزع فى بعض الأحيان بما يتفق والمصالح المالية لدار راندوم . وما من حاجة تدعو المرء إلى تعزيز نظريات التآمر حيث يراه فى كل مكان تقريبا يتجه بصره إليه فى محيط نشر الكتب واستعراضها ؛ فأواصر من الزمالة والمصلحة المشتركة تربط بين هذه الدور ، وهذه المصالح المتشابكة مجتمعة تقيم صرحاً ثقافياً لا ينفصل عن السوق يؤثر فيها ويتأثر بها .

فإذا قدر لرواية أن تُقَرّ فى ساحة المجلات ذات السمعة والمكانة فإنها خليقة بأن تثير التفات النقاد الأكاديميين فى المجلات الأكاديمية الأكثر تخصصاً مثل مجلة كونتمرارى ليترتيشر . وعن هذا السبيل تشق طريقها إلى المقررات الدراسية للكليات حيث يكسبها المتن نفسه (سواء كان عنوان حلقة من الدروس أو وصفاً أكاديميا أو منهجاً من المناهج) اعترافا بأنها من الآثار الأدبية . وهذه الخطوة الأخيرة لا مناص منها . ذلك أن قاعة الدرس فى الكلية ونظيرتها المجلة الأكاديمية أصبحتا فى مجتمعنا المحكمين أرباب الفصل فى الجدارة الأدبية ، بل دوامها . فمن العسير أن نفكر فى رواية مضى على

ظهورها أكثر من خمسة وعشرين عاما ، هذا إذا استثنينا القصص الخيالية المتخصصة ، ورواية « ذهب مع الريح » ؛ فهى لم تزل تروج بين القراء خارج المدارس والكليات .

وإنى لأذهب إلى أن الروايات تمضى إلى طريق الاعتراف العام بها بشرط أن تحظى بأمرين : اتساع نطاق مبيعاتها (يقتضى ذلك فى الغالب وليس دائماً ، أن يظل هذا الرواج الشديد الذى يجعلها من خير الكتب مبيعا مدة من الزمن) ، وعناية النقد بها على أساس من النقد السليم . وهذه النظرية تصطدم من جهة بالنظرية التى يقول بها لسلى . أ . فيلدر ويتحمس لها أشد التحمس ؛ وهى أن المفكرين تغلب عليهم ، فى المدى الطويل ، أصوات ذلك الطراز من القراء الذين يظلون على حبهم لرواية « ذهب مع الريح »[١٨] . كما تصطدم من ناحية أخرى بالآمال والتوقعات التى راودت نقاداً من أمثال كوستلانتز وجيروم كلنكوفتر الذين يدعون إلى قصص خيالى طليعى يسمونه ما بعد الجديد ، وما بعد الرواية المعاصرة ، وما يناهض الرواية ، وما إلى ذلك من نعوت[١٩] .

ومن الواضح أننى فى حاجة إلى مقياس مستقل عن الحالة التى كانت عليها الرواية قبل استقرار معايير الحكم وإلا انتهت حججى إلى حلقة مقفلة . ويرجع بعض السبب فى ذلك إلى أن الوقت ما يزال مبكرا للحكم فى هذه القضية ، كما يرجع بعضه إلى أننى لم أفرغ بعد من المسألة التى قصدت إليها[٢٠] . على أنى أرجو أن يسمح لى بأن أقدم نبذتين من المعلومات الملحة فى هذا الصدد ؛ أولاهما أن محررى مجلة ولسون كوارترلى استفتوا أربعة وأربعين من أساتذة الأدب فطلبوا منهم أن يحصوا بالترتيب « أهم » الروايات التى نشرت فى الولايات المتحدة بعد الحرب العالمية الثانية[٢١] . وقد طبع هؤلاء المحررون ثبتاً بالإحدى والعشرين رواية التى فاقت غيرها فى هذا الإحصاء ، فاتضح أن إحدى عشرة رواية منها نشرت فى سنة ١٩٦٠ أو ما بعدها ، وترتيبها كالآتى : جريمة بلا خلاص ، شأن الحالمين ، هيتزوج ، حلم أمريكى ، وكيل سوتويد ، الحيلة الخفية ، شكوى بورتنوى ، جيوش الليل ، فرايت رن ، حلّق فوق عش الوقواق . وجميع هذه الروايات تتطابق فى يسر والمقاييس التى قال بها المفكرون (وأقول مرة أخرى إنه لا يعنينا أن « نورمان بودهورتز » يكره روايات « ابدايك » ، مادام قد أخذها مأخذ الجد فى محاجته لرصفائه حولها) . أما من حيث اتساع نطاق قراءة الرواية فإن جميع الروايات التى ذكرنا قد باع كل منها ما يزيد على نصف مليون نسخة باستثناء الحياة الخصبة وربما رواية وكيل سوتويد . ولنا أن نتأكد من أن كثيراً من هذه المبيعات كان السبب فيها إدخال هذه الروايات فى المقررات الدراسية للكليات[٢٢] .

وأما ثانية هاتين النبذتين من المعلومات المتشابكة فهى أوسع مدى . ذلك أن مجلة كونتمبورارى ليترارى كريتسزم تسوق ملخصات بالتعليقات عن الأدب العالمى الحديث معظمها بأقلام أساتذة ومفكرين أمريكيين[٢٣] . وتشمل هذه الملخصات كتب النقد والمجلات الأكاديمية المحترفة ، والمجلات التى تربى الذوق ، والمجلات التى تصدر أربع مرات فى السنة ، والمجلات الصغيرة . وهى تزعم أنها تقتبس منتخبات من نقد « ثمرات الكتاب المبدعين المشهورين » أجل ، الكتاب الذين يثيرون اهتماما كبيرا لدى جمهور القراء أحياء كانوا أو أدركتهم المنية بعد أول يناير سنة ١٩٦٠ .

ومن ثم فإن هذه المنتخبات نموذج لاهتمامات أولئك الذين يضعون المعايير الأدبية ، كما أنها تشير إلى المرحلة الوسطى فى بلوغ مرتبة الرواية العمدة .

ففى العشرين من صدورها ، وفى الاثنين والعشرين مجلدا منها حتى سنة ١٩٨٢ نشرت أربع مرات أو يزيد (أكثرها تسع ، وكان متوسط ما نشر يشمل منتخبات من أربعة مصادر فى النقد أو خمسة) منتخبات لثمانية وأربعين روائياً أمريكياً فى المدة التى نحن بصددها ، وهم[٢٤] :

اوتشنكلوس	إلكن	بيرسى
بولدوين	جاديس	بلاث
بارث	جاردز	بورتر
جارثلم	جاس	بينتشون
بلّو	هوكس	رينشى
برجر	هلّر	ريد
برلدبورى	هجنز	روث
بروتيجان	يونج	سالينجر
برّوز	كساى	سلبى
كابوت	ر. ماكدونالد	سورّنتينو
تشيفر	ميلار	ستيرون
كوندون	مالامود	ثيروكس
ده فريز	ماكارثى	ادرايك
ديكاى	ماكمرترى	فيدال
ديدبون	اوتس	فونّيجت
دكتورو	برسى	ووكر

ومعظم هؤلاء يحققون المعيارين اللذين قلت بهما . وجميعهم إلا عدد قليل (برادبورى وكوندون ، وماكدونالد ، وربما اوتشيكلوس وهجّنز) لقوا التقدير الكافى من النقاد ذوى الشأن . على أن معظم الروائيين الذين حبّذهم أنصار ما بعد الأدب المعاصر مثل كلنكوفتز (سلون ، وكوفر ، وورلتزر ، وكاتنز ، ونـدرمان ، وسوكنيك وغيرهم) قد أغفلوا على حين تشمل هذه القائمة عدداً قليلاً فحسب من الذين رضيت عنهم الصفوة وإن كان عدد قرائهم قليلا (الكن ، وهوكس ، وسونتينو وربما يدخل فى زمرتهم اثنان أو ثلاثة آخرون) . والحق أن ثلاثين روائيا على الأقل من هؤلاء الروائيين نشروا كتاباً أو أكثر بين سنتى ١٩٦٠ و ١٩٧٥ نال بين القراء خير رواج فى طبعته الأنيقة أو طبعته الشعبية[٢٥] . ونجد من ناحية أخرى أن القائمة أسقطت من حسابها الغالبية العظمى من الكتاب الذين أنتجوا بانتظام كتباً راجت أكبر الرواج وهم يوزو ، وسوزانّ ، ودوك ، ووست ، وروبنز ، وولاس،ومتشينر ، وكرانتز ، وفورسيث ، وكريتشتون ، ومن إليهم . وإنى لأختم كلامى بأن مختارات مجلة كونتمبورارى ليترارى كريتيزم ، والمامة مجلة ويلسون كوارترلى لم تؤيدا نظريتى إلا تأييداً متواضعاً . وبلوغ مرتبة الرواية العمدة فى أثناء هذه المدة وقع فى مرحلة التفاعل بين القراء الكثيرين وحراس الثقافة من المفكرين .

الطبقة ومعيار الروائع

وإن إذ أعود إلى النظرية الأساسية أجد أننى ألممت بالطريق الذى لا مناص من أن تسير الرواية فيه حتى تشق مكاناً فى ثقافتنا فتدخل فيما قبل الروائع ؛ أى فى مرتبة الأدب على الأقل إلى حين .

فالذين اختاروها نرتبهم فيما يأتى : وسيط الأدب ، أو الناشر ، أو إدارة الإعلان ، أو محرر مجلة (وخاصة محرر النيويورك تايمز) أو مشترو الكتب فى القصة نيويورك الذين لا مناص من رعايتهم لتحقيق النجاح الاقتصادى للكتاب ، والنقاد الذين يكتبون للمجلات التى تعد حارسة للحياة العقلية ، والنقاد الأكاديميون ، ومدرسو الكليات . ومن الواضح أن هذا الترتيب ليس ثابتاً ، ويمكن أن يحذف بعض هؤلاء كلية إذا جاءت المناسبة (كما بينت بخصوص رواية جريمة بلا خلاص) ، ورواية (حلّق فوق عش الوقواق) . على أنه يجوز للمرء أن يتوقع أن يصبح هذا النمط شيئا فشيئا أكثر ثباتاً خلال هذه المدة ؛ ذلك أن النشر أخذ يزداد انضواء فى نطاق رأس المال المحتكر (حيازة شركة الإذاعة الأمريكية لدار راندوم ، وشركة التليفون والتلغراف الدولية لدار هوارد سامى ، وشركة تايم لدار ليتل براون ، وشركة الإذاعة الكندية لدار هولت ورينهات وونستون ، وشركة كزيروكس لدارجى ، وهكذا حتى كادت هذه الشركات تستوعب صناعة النشر بأسرها) . ذلك أن رأس المال المحتكر غير هذه الصناعة التغيير نفسه الذى أحدثه فى صناعتى السيارات ومعاجين الأسنان لصرف اهتمامها أكثر بالتسويق القائم على التخطيط والاستناد إلى الأرباح(٢٦) .

وهذا التغيير أدخل النشر فى النطاق نفسه شأنه شأن كثير من الأعمال الثقافية الأخرى . والواقع أن استيعاب الثقافة بدأ بظهور الرأسمالية المحتكرة تقريبا وبظهور صناعة الإعلان (الجوهرية بالنسبة للتسويق القائم على التخطيط) فى الثمانينيات والتسعينيات من هذا القرن ، كما اقترن فى الوقت نفسه بالمجلات الواسعة الانتشار بين الجماهير من حيث الوسيلة الكبرى التى تميز الإعلان القومى(٢٧) . وقد سارت السينما والإذاعة والموسيقى والرياضة والصحف والتلفزيون على هذا النهج مع بعض التغييرات ، هى وكثير من صور الثقافة الأخرى الأقل منها شأناً ، وكانت الكتب من أواخر من سار على ذلك التغيير تعديلاً فى ثقافتنا وطرق إسهامنا فيها . وتطلب هذا الأمر إعادة التفكير ، ليس فى الأفكار البرجوازية فحسب ، بل فى المعارضات الماركسية أيضا ، مثل مسألة القاعدة وما فوقها من بناء ، وفى الإنتاج ومايتولد منه(٢٨) . فالثقافة لا يمكن بغير إجهاد أن نتضمنها بوصفها انعكاساً للنشاط الاقتصادى الأساسى ، فى حين أن الثقافة نفسها هى صناعة جوهر ومصدر عظيم لتنمية رأس المال . وكذلك ، فنحن لا نستطيع أن ننوه بأن الثقافة توليد لإنتاج فى حين أنها لا تنفصل عن صنع السلع وبيعها . ذلك أننا الآن حيال عمل ثقافى جديد بعض الجدة ، متغير سريع التغير ، يتطلب أساليب جديدة مرنة فى التفكير فى الثقافة .

ومع ذلك فقد يكون بيانى هذا قد جعل الأمر سلبياً من ناحية إذا كان لم يحدث تغير فى أى شىء . وفى ظل رأس المال المحتكر نجد الأمر زاد عما كان عليه حين كتب ماركس وإنجلز « الأيديولوجية الألمانية » ؛ فالطبقة التى كانت فى يدها وسائل الإنتاج المادى قد سيطرت فى الوقت نفسه على الإنتاج العقلى » ولكن هل ظل الأمر يستتبع أنه بحكم ذلك يمكن أن نقول إجمالاً إن أفكار هؤلاء الذين يفتقرون إلى وسائل الإنتاج العقلى يخضعون إلى الطبقة الحاكمة ؟ »(٢٩). وهذه النظرية يمكن أن تفسر حقيقة نعاصرها فى حالة واحدة تستلزم منا تفهماً أوسع وأرحب للسيطرة والخضوع . صحيح أن طبقتنا الحاكمة تملك هذه الوسائل وتهيمن عليها من حيث النظر ، ومع ذلك فإنها لا تمارس السيطرة المباشرة على مضمونها ، ولا تمارس الآن هذه الوسائل تحقيقاً لذريعة وأيديولوجية على منوال ما فعل ماركس وإنجلز منذ ١٤٠ سنة مضت . والإعلانات المتغيرة القائمة على فكرة الاستثناء من ذلك وليست القاعدة .

وإذا عدنا إلى المثل الذى بين أيدينا نجد أن أكبر أصحاب الأسهم فى شركة التلغراف والتليفون الدولية وشركة كزيروكس وشركة الإذاعة الأمريكية ومجالس مديرها لم يكن لها أولهم إلا شأن ضئيل فى تقرير أى من الروايات التى صدرت فى سنة ١٩٦٠ وأوائل سنة ١٩٧٠ سوف تحظى بالقبول فتدخل فى عداد الأدب ، كما أنها هى وهم لم يضعوا — على التحقيق — قواعد لدور النشر تقبل بمقتضاها الروايات ، واقتصروا فى النشر على الكتب التى تؤيد نظريتهم إلى العالم (إذا كانوا قد فعلوا ذلك فكيف سمحوا بمثل ما فعله قسم البانتيون من دار راندوم بأن يدخل فعلا فى عداد منشوراته كتباً لليسار الجديد ؟) .

فهم مارسوا الهيمنة على النشر على النهج النظرى المألوف ؛ فقد سعوا إلى تحقيق عائد مجز لاستثماراتهم ولم يعنوا إلا قليلاً بمسألة : هل جاءتهم الرواية من بلّو أو كرانتز أوتلك المادة التى تأتيهم من الروايات أو توافيهم بها أوراق الآلات الحاسبة . ولم يدخل فى عداد الطبقة العليا من البرجوازية إلا عدد قليل من أنصار الماضى الذين يدلون بأحكام نقدية على القصص الخيالية . فهل كانت الطبقة — من ثم — لا شأن لها فى وضع القواعد الأولى فى الحكم على روائع القصص الخيالية ؟ المسألة الأخرى هى هل صنعت لطبقة العمال ثقافة خاصة بها فى هذا المضمار ؟

وحججى تشير إلى نتيجة تختلف عن هاتين النتيجتين ، أجل نتيجة ما تزال تعتمد على الطبقة ، ولكنها لا تعتمد على الطبقتين الكبيرتين المأثورتين بالضبط . ذلك أن المرء يستطيع بالفطرة أن يرى أن وسطاء الأدب ، والناشرين ، وأرباب الإعلان ، والمستعرضين للكتب ، والمشترين للروايات المطبوعة طبعاً أنيقاً ، والمفكرين الذين يربون الأذواق ، والنقاد ، والأساتذة ، ومعظم الطلبة الذين يدرسون المقررات الأدبية ، بل فى الحق كتاب الروايات أنفسهم ، كل هؤلاء تجمعهم أواصر القربى الاجتماعية . فهم يلتحقون بالكليات نفسها ، ويتصاهرون ، ويعيشون فى جيرة واحدة ، ويتحدثون عن أفلام سينمائية واحدة ، ويعملون ليقيموا أودهم (ولكنهم يعملون بعقولهم أكثر من عملهم بأيديهم ويحققون دخلاً لا بأس به وإنى لأومن بأنهم ينتمون إلى طبقة واحدة ، طبقة ظهرت ونمت مع الرأسمالية المحتكرة ، وإنى لأدعو هذه الطبقة متبعاً رأى بربارة وجون اهرترايبنج طبقة المحترفين الإداريين)(٣٠). وإنى لأميزها بأواصر القربى التى ذكرت وشيكاً وبصلتها التى تقوم على التنازع بينها وبين الطبقة الحاكمة (المفكرون هم الذين يدبرون أمر هذه الطبقة وكثير من مؤسساتها ، وهم يحققون مصالحهم بفضل وضعهم هذا ، ولكنهم يكافحون أيضا فى سبيل تحقيق استقلالهم الذاتى ، وفى سبيل تكوين نظرة لهم عن

المستقبل مختلفة بعض الاختلاف[٣١]. وبارتباطها المتشابك أيضاً بالطبقة العاملة (فهى تسيطر وتشرف عليها ، وتعلمها وتخطط لها ، ولكنها حتى فى نقلها هذا تخدم أيضا رأس المال وتزيد فيه) وبموقفها الثانوى من رأس المال (لا يملك أفرادها الثروة للترقب والتقاط مستندات قبض أرباح الأسهم ، ولكن الطريق مفتوح لهم مباشرة للإقتراض ، ومعظمهم يستطيعون أن يختاروا على الأقل فى مرحلة متقدمة من حياتهم العملية بين أن يعملوا لأنفسهم أو يبيعوا قدرتهم على العمل للآخرين)[٣٢] .

وأفراد هذه الطبقة ــ طبقة المحترفين الإداريين ــ يشاركون الطبقة الوسطى فى ناحية ويشاركون الطبقة العاملة فى ناحية أخرى ، وعندهم تجارب اجتماعية كثيرة مشتركة ، وهم ينتهجون أنماطا متشابهة من الحياة . وإنى لأرى أن لديهم أيضا فهماً مشتركاً للعالم ومكانهم منه مع مانجده عندهم فى ذلك من أمور مشتبكة وكثيرة من ضروب الاختلاف .

وسأنظر فى مفكرة هذا المقال فى القيم والمعتقدات والمصالح التى تألف منها منظور الطبقة ، فأضع فى الميزان الروايات التى أتاح لها الانتشار الثقافى أولئك الأفراد من الطبقة الذين أنتجوا القصص الخيالى وسوّقوه وقرأوه وفسّروه ودرّسوه . والذى ابتغيه من ذلك هو بيان أن حاجات طبقة المحترفين الإدارية وقيمها تشيع فى القالب العام لهذه الروايات،كما تشيع فيه أيضا مراتب فهمهم ووسائل عرضهم .

وسأركز فى الأمثلة التى أضربها على الروايات من قبيل « فرانى وذووى » ، و« حلّق فوق عش الوقواق » ، و« قدر الناقوس » ، و« هرتزوج » و« شكوى بورتنوى » ،و« سلسلة رابت » لأبدايك . على أن ما أقوله عن هذه الروايات يصدق على كثير من الروايات الأخرى التى صدرت فى حقبة ما بعد الحرب ، والتى أمامها الفرصة بعد لتصبح من الروائع[٣٣] . وإذا مددنا بصرنا لحظة وجدنا أن هذه الروايات قد حكت قصة أناس يحاولون أن يعيشوا عيشة محترمة فى الأوضاع الاجتماعية المعاصرة ؛ أناس صورتهم هذه الروايات تصويراً جعلهم أقرب إلى حياتنا منهم إلى تلك الأنماط الشاذة من البشر الذين يقتضى الأمر أن ندرسهم ونتفهمهم عن بعد تفهماً يقوم على المباشرة الطبية كما هى الحال فى الروايات الواقعية القديمة المأثورة ، فهم أناس أشقتهم الحياة يتحركون نحو السعادة ــ بقدر على الأقل ــ فى نهاية قصصهم .

وثمة مدخل لهذا القصص الخيالى (وليس بغريب على الأدب الأمريكى وإن كان ذا شأن بخاصة فى هذه المدة) ذلك أن الوعى الشخصى وليس الميدان الاجتماعى أو التاريخى هو موضع الحوادث البارزة . ومروراً بذلك لاحظ أن هذا المدخل على مستوى الأسلوب يجيز التنوع والسعى إلى التماس صوت متفرد شخصى[٣٤] . بيد أنه على مستوى تكوين الأفكار والقصص فإن مدخل الاستقلال الشخصى يأتى بأثر معكوس ، ذلك أنه يسبغ على كل القصص الخيالى مشكلة مألوفة،ويسوق مادته سوق الخطابات التى تتبدى من بعد متوسط متشابهة غاية التشابه . وإنى لذاهب إلى أن كثيراً من القصص الخيالى التى لم تبلغ مبلغ الروائع والتى تنتمى إلى هذه الحقبة ، تعبر فى قول وليامز عن بناء شعورى خاص[٣٥] ، وأن هذا البناء الشعورى شىء مألوف عند الطبقة التى نحن بصددها ، وأن الروائيين قد ارتادوا حدوده قبل أن تفصح عنه كتب الشروح الاجتماعية مثل كتاب فليب سلاتر « السعى إلى الوحدة » (سنة ١٩٧٠) ،وكتاب تشارلى راينج « ازدهار أمريكا » (١٩٧٠) . أو أفلام من قبيل « خريج الجامعة » . وبالتأكيد ، قبل أن يثبت هذا البناء الشعورى حركة اجتماعية واسعة أو يدخل فى عداد عبارات الحديث المبتذلة مثل « مجتمع مريض » و « المؤسسة » و« النظام » (سماها من قبل كتاب تقدميون أكثر من هؤلاء خارج دائرة الكتاب أصحاب أروج الكتب مبيعاً « الخبطات مثل ميلر فى « إعلانات عن نفسى » وبارث فى « نهاية طريق » وغيرهما) .

وهذا البناء الشعورى تجمع وقوى فى حقبة ما بعد الحرب ، وما وافت باكورة الستينيات من هذا القرن حتى اشتد ساعده وحدث بعد فى سنة ١٩٦٥ أن تفجر فى محيط ثقافى وسياسى أوسع حين اندلعت فتن السود ، وحركة الطلبة والحركة المناهضة للحرب ، ثم حركة النساء أخيراً ،وتجلى فى افتتاحيات الصحف والتلفزيون أن الناس لا يجمعون على أن عصرنا هو عصر « المشاكل السعيدة » فحسب[٣٦] .

وإذا عدنا بالبصر إلى الوراء فإن من اليسير أن نتفهم بعض القوى التى ولدت هذا الوعى . وإنى إذ أريد أن أبين هذه الصلة فإن ذلك يقتضى أن أنظر نظرة عامة تقوم على التأمل فى التجربة التاريخية لهذه الطبقة التى جعلت للقصص الخيالى قيمة ، وأوحت بالكيفية التى جعلت هذه التجربة تصوغ اهتمامات الطبقة وحاجاتها ، قبل أن أنصرف بالتفصيل إلى القصص الخيالى الذى كتبه أفراد هذه الطبقة ونشروه وقرأوه وحفظوه .

لقد عاش كل فرد من أفراد طبقة المحترفين الإدارية مثل أى فرد فى المجتمع فى وقت كانت الولايات المتحدة فيه تنعم بغنائم الحرب العالمية الثانية . أجل ، لقد سيطرت الولايات المتحدة الأمريكية سيطرة تامة على العالم الحر عقدين من السنين ؛ عسكرياً وسياسياً واقتصادياً . وكانت قوتها كافية لتحقيق سيطرتها على حلفائها والحيلولة دون أن تلحق العيوب بالميدان الرأسمالى ــ وإن كان فقدان « الصين » و « كوبا » قد سببا قلقاً يقوم على الحذر والتوقع ــ وأخذت منتجاتها ورأس مالها يفيضان فى حرية فى معظم أرجاء العالم ؛ فقد كان نقدها نفسه عملة الرأسمالية بعد اتفاقيى برتيون وودزو (ميركون أوكس) ؛ واستفاضت قيم الولايات المتحدة بلا عائق من خلال الإعلانات ، وبرامج التلفزيون ،ومجلة ريدرز دايجست ،أكثر من استفاضتها من خلال الدعاية ، والثقة ، التى كان المرء خليقاً أن يلتمسها فى قصة هذه الإمبراطورية التى قوّت الشعور بالعدل الذى انبثق من إلحاقها الهزيمة فى الحرب بطائفة من الأعداء ، ووقوفها موقف المتحفز لطائفة أخرى فى السلم . وقد غذّت الحرب والحرب الباردة التعصب للوطن والنظر إلى العالم نظرة تقوم على الاستقطاب . لقد كان هؤلاء الأعداء شياطين الشمولية . أما نحن فمجتمع مفتوح من مواطنين أحرار ينشرون أسلوبا فى الحياة أسمى من أى أسلوب قديماً أو حديثاً .

ثم إن هذا الأسلوب قد حقق رخاء مادياً لم يكن له نظير فى التاريخ ، وراح هذا الرخاء يزداد سنة بعد أخرى . وهذه القوة الشرائية التى كانت مختزنة وقت الحرب (لم يحدث قبل الحرب قط أو منذ الحرب أن أصبح فى يد الطبقة العاملة العريضة مال بهذه الكثرة

مودع في المصارف) يسرت التحول من الإنتاج الحربي إلى الإنتاج الاستهلاكي، مما زود أصحاب رأس المال بسوق وطنية مضمونة، ومن ثم استجابوا لذلك بالاستثمار السريع، وبفيض من المنتجات القديمة الحديثة؛ والوفرة — مثل الانتصار في الحرب — جعلت الناس يثقون بأنهم هم ومجتمعهم على صواب فيما يفعلون.

وعلى الرأس من هذه الأمور أن الصراع الاجتماعي خفُت صوته. صحيح أن عدم المساواة ظلت واضحة صريحة كما كانت من قبل، ولكنها لم تزد، وشاركت الطبقة العاملة في النمو المطرد للمنتجات في مجموعها[٣٧]، ولم يأنسوا أيّ ضيق في أن يقتسموا مع الطبقات العليا. ومع ذلك فإن جيل ما بعد الحرب قد تحقق له مغنم مطلق سنة بعد سنة بالمقارنة بالثلاثينيات، وأحس الكثير من هذا الجيل بأن هذا المغنم يوهن من الحدود بين الطبقات. كما أن الإحساس بالرخاء الاقتصادي الذي تحقق من مثل هذه التجربة التاريخية زكى الولاء للطبقة الاجتماعية مثلما زكته الروابط المحكمة بين الاتحادات والإدارة؛ تلك الروابط التي ارتفعت إلى مرتبة الهدنة في الصراع الطبقي في نطاق الآمال المعقودة على رفاهية الدولة. ثم إن الحرب الباردة ساعدت على أن تجعل في حيّز الإمكان — بالنسبة إلى أولئك الذين يمارسون هذه الإجراءات الجديدة بخاصة، ويعيشون في الريف — أن يروا في مجتمعنا رابطة تعاونية تقوم على التناسق.

والتطورات التي طرأت على ميدان الأعمال قد عززت بزاد آخر تلك الصورة من التناسق. فقد حدث نمو سريع في الإعلان ودقائقه؛ ليس الإعلان الذي يؤدي إلى بيع المنتجات فحسب، بل الذي يدأب أيضاً على تشكيل الناس في جماهير بغية بيع هذه المنتجات، والتشجيع على إنتاج أسلوب كامل في الحياة أركانه البيت القائم في الريف، والأسرة، والسيارة. أما وقت الفراغ والحياة الاجتماعية فقد أصبحا أكثر خصوصية، خاليين من الشعور الطبقي، بل من الشعور بأن الناس بعضهم لبعض.

وبدا أن السياسة تكاد لا تتصل بمثل هذه الحياة. زد على ذلك أن حدود الجدل السياسي المحترم قد انغلقت خلال الخمسينيات من هذا القرن. فمن ناحية نجد أن الاشتراكية قد حذفها من القائمة زعماء الاتحادات، على نحو مماثل في حدته ما فعل ترومان وماكارثي وأصحاب القوائم السوداء ومكتب التحري الفيدرالي. ومن الناحية الأخرى نجد أن أصحاب الأعمال تخلوا شيئاً فشيئاً عن المبادىء الرأسمالية الضيقة الأفق العتيقة التي تنادي بعدم التدخل في التجارة، ونادوا ببرنامج أكثر اعتدالاً يقوم على التعاون مع العمل والحكومة. تراوح منظور الأفكار القابلة للمناقشة بين الحرية الاتحادية والحرية التي تبغي رفاهية الدولة. وليس بعجيب أن نرى الناس يظنون أنهم يشاهدون نهاية الأيديولوجية[٣٨].

فلنتدبر تجربة الطبقة التي أبدعت معيار الروائع في القصص الخيالي في ظل هذه البيئة. ولم يقتصر الأمر على أن أفرادها ورخاءها أخذوا في النمو سريعاً بجانب مؤسساتها، بل إن كل صوت بدا أنه يخاطب المفكرين والمحترفين وصفوة التقنيين والمدرسين قائلاً: «لقد ولى التاريخ ولكن التقدم مستمر ولن يكون بعد فقر؛ فكل فرد من الأمة ينتمي إلى الطبقة المتوسطة. والدولة سلطة صديقة قادرة على التخفيف من انحرافات النظام الاقتصادي؛ تحل مشاكله واحدة في إثر أخرى بالتشريع الذي هو في ذاته ثمرة أفكارنا وقيمنا. لقد أسبغتم عقلانية محايدة إنسانية على الإشراف على الحياة العامة (تمثلت أبدع تمثيل في ذلك المحفل الشامل لمفكري هارفارد حتى مفكري واشنطن سنة في ١٩٦١). فالسياسة شيمة المتخصصين وليس المثاليين. ومن ثم فأنتم أصحاب الفضل، صانعو السلام، أرباب الصنعة في مجتمع نابه، قد جوزيتم بما تستحقون من ترقيات واحترام ودخول كافية، فامضوا قدماً بهذه الرسالة الاجتماعية المرموقة التي لا تتعارض بحال وما يحققه الفرد من فعال. فانعموا بما بلغتم من مكانة وما أصابكم من نعيم، وحققوا ذواتكم في سبيل الحياة الخاصة».

على أن الأركان الاقتصادية لهذا الوعي لم تكن بطبيعة الحال خالية من التغيير بريئة من الصراع. كما أن الاعتماد المادي للناس بعضهم على بعض كان على الدوام حقيقة تزداد انتشاراً[٣٩]، سواء أحس بها الناس أو لم يحسوا. ثم إن المجتمع لا يمكن أن يضلل، ومن ثم فالحرية على هذه الأسس وهم. لهذه الأسباب كلها فإن سعي الإنسان إلى السعادة ظل مشكلة من المشكلات. على أن الأسطورة والأيديولوجية والتجربة أثبتت لطبقة المحترفين الإداريين أنه ليس ثمة عوائق خليقة بأن تحول دون الرضا الشخصي. ولذلك فإن من اليسير تغذية الشبهة بأن أي نقص محسوس هو نتيجة خطأ الإنسان نفسه. فإذا كان الإنسان شقياً فإنه يكون بلا ريب عاجزاً شخصياً عن التكيف، بل لعله يكون مريضاً بالعصاب. وإني لأذهب إلى أن من يكتبون أو يقرأون أو ينشرون القصص الخيالية أو يحفظونها تتطلب المتناقضات الاجتماعية عندهم في يسر صوراً من العلة الشخصية.

قصة العلة

وهذه القصص الخيالية للعلة يدخل كتابها تجربة المحنة الشخصية في بعض مواضع قصتهم من الشباب إلى سن النضج. وهذا أمر يسير على الفهم. وفي وصفي لصورة القوة الاجتماعية قلت إن النضج — يساوي الاستقلال — يقترن في الحق بضرب من العصمة من تدخل التوتر الاجتماعي، وهي عصمة من المجتمع ذاته. على أن المرء قد ينحى جانباً الصراع الاجتماعي وعمل التاريخ. ومع ذلك فإنه لا يستطيع حقاً أن يتوقف عن أن يكون اجتماعياً. ذلك أن الأدوار الاجتماعية هي في الأقل لا تنفصل عن الذات. وإذا شئنا أن نعبر عن هذا التناقض بأسلوب آخر فإننا نقول إن المثال يتطلب ذاتاً مكملة سليمة متفردة. على أن المرء في الحياة الواقعية يجب أن يكون شيئاً أو شخصاً ما. وتعريفات «شخص ما» قائمة من قبل في حشد كامل أمدنا به ذلك النظام الاجتماعي والاقتصادي نفسه، الذي يروم المرء أن يرقى إليه. والمجتمع يرتد إلى ذاكرة الشخص في صورة قوة معادية تهدد بأن تنقص أو تقضي على ذات المرء الحقيقية. ثم إن المجتمع قادر على أن يدمغ شخصاً بأنه مريض إذا عجز المرء عن أن يعبر بنفسه إلى مجموعة مناسبة من أدوار البالغين. ومن ثم نجد أن تصوير المرض والعصاب في الروايات الأثيرة لدى الناس عن هذه الحقبة تنطوي على غموض يبرز حيناً ويكمن حيناً: إلى الأبد وخارجاً عن جادة العقل. على أنه يجوز أن يكون أيضاً قد خرج عن جادة العقل. قد يضطرب الميزان فيجنح حيناً إلى ضرب من الغموض، وحيناً إلى ضرب آخر، ولكن الاستقطاب يظل قائماً في جميع الأحوال.

ومن المناسب أن أتخذ رواية «قدر الناقوس» مثلاً (نشرت لأول

مرة فى طبعة مغمورة بلندن فى سنة ١٩٦٣ ، ولكنها طبعت طبعة أمريكية فأصبحت من أروج الكتب بعد أن طبعت فى أمريكا فى سنة ١٩٧١) . ومن المنتظر أن يثير ما حققته استرجرينوود من نجاح ،حسد الجميع لها .على أنها عقّبت قائلة «جميع ما حققته من نجاح قليل وسعدت به كل السعادة فى الكلية ،انتهى دويه إلى لا شىء عدا الرخام الأملس وواجهات العرض البللورية على طول الشارع فى ماديسون»[40] . فهى لم تستطع أن ترى ذاتها التى تريد أن تكونها فى هذه الواجهات . ذلك أنه قد ألحت عليها تخيلات لصور غريبة تبدت فى المرايا وصور شمسية مربعة ، وطريات وملابس تخفى الذات ، وأشباح وممسوخات وصور زائفة لشخوص . وكان من الواضح أن استر صدفت عن أن تجعل من الشخصية التى تحس بأنها تكونها ،مساوية للشخصية التى بدت للناس فى هذه الصور المختلفة الظاهر .

فقد ظنت «أن شيئاً على غير ما يرام قد ألم بى فيما أعلم ذلك الصيف» . وأطلقت باريتشيا أن ما يرسباكس على مرض استر بأنه «نرجسية سلبية» وهو تشخيص مفيد ، إلا أنه يسبغ الغموض على الكيفية التى تصبح بها الأدوار الاجتماعية ، والعلاقات بين القوى ،معبرة عن المرض الذى يلم بالشخص»[41] .

كانت استر على عتبة النضوج وكانت مرحلة الانتقال مفروضة عليها ، ولكن مرحلة انتقال الأم ؟ ما من شىء أيسر من نوال جميع الجوائز فى المدرسة .

كان الصيف الذى قضته فى نيويورك امتحانا خاضته فى دور محتمل من أدوار البلوغ ؛ وهو دور الفتاة فى حياتها العملية . وقد أحست بالغربة إحساس من يفقد الأمل ؛ فأتت سلسلة من الأفعال أصابتها بالذل والاضطراب ، وانتهت بأن قذفت بثوبها النيويوركى فى سواد الليل من سقف فندقها كما يقذف المرء ببقايا ما يحب (ص ١٢٤) . كانت تستمسك استمساك المؤمل بهوية ممكنة لفتاة راشدة هيأها لها ماضيها ، ومجتمعها .

ولم يكن سبيلها هذا هو السبيل الوحيد بطبيعة الحال ؛ ذلك أن الدور الرئيسى الآخر لذاتها البالغة هو أن تصبح زوجة وأم . كان فى استطاعتها أن تجعل من الأمومة نفسها هويتها ؛ ذلك أن الأمومة مشروعة فى مجتمعها وطبقتها ؛ ولكنها أحست بأن هذين الاحتمالين لا يناسبانها ، بل هى تحس حيالها بالضيق . فالزواج سيجعل منها «امرأة فاقدة الحس ، كالعبد فى دولة خاصة شمولية» (ص ٩٤) . وتحاول «إستر» دائبة فى مجريات القصة أن تجد ،أو تشهد الأفعال الكبرى مرتبطة بهذا الدور ، وإن كانت ترى أن هذه الأفعال فى خير الحالات كريهة ، وفى أسوئها مريرة . فالمغازلة شعيرة باردة بالنسبة لكونستانتين ، وخداع مهين بالنسبة لبودى ، وعدوان وحشى بالنسبة لماركو . فالجنس مجرد من الشعور ــ سواء فى صورة بودى المرضية أو فى صورة ايروين الدمث ــ شيمة الرجال ونظمهم وأصول صنعتهم . والأمومة عند دودوكونواى ، وما اتصفت به من تمسك الزوجة الريفية بممتلكاتها من الأطفال ، انتهت بإستر إلى أن تقول متأملة : «الأطفال يصبنني بالغثيان» (ص ١٣٠ ، ١٣١) .

وفى الرواية أدوار أخرى ؛ بعضها تصور فى وضوح تام صوره شجرة الجميز ينتظرها مستقبل عجيب فى كل باب ، وتشعر «إستر» بالعجز التام حيال ذلك ؛ فإذا هى اختارت مستقبلاً واحداً لها أنكرت سائرها . والهويات المتاحة لها مدمرة محدودة ، ويرجع بعض السبب فى ذلك إلى التقسيمات الإضافية التى تتعلق بالجنس فتزيد فى تقسيم العمل ، وإلى أن إستر قد حباها الله بمثال طبقى يجعلها متحررة من كل قيد مستقلة بأمر نفسها استقلالا ذاتيا . وواحت تلتمس العزاء فتذكرت الأيام التى كانت فيها «سعيدة سعادة لا يكدر صفوها مكدر» (ص ٨٢) حتى بلغت التاسعة . وانطلقت مغتبطة تظن أنها ارتدت بنفسها إلى ماض يتجسد فى النقاء والسعادة . أيام «الطفل المشرق الجميل يرقد فى بطن أمه» (ص ١٠٨) . أما فى حياتها الحاضرة فإنها تستطيع أن تستشرف النقاء والبراءة من مرحلة البلوغ ، متوسلة بشىء واحد فحسب هو الجنون أو محاولة الانتحار . وقد تهديها من تحلل نفسها إلى الارتداد إلى عودة مترددة تدخل بها فى رحاب العالم الاجتماعى ؛غير أن العالم واجهها بمأزق أصابها بالجنون أول الأمر ، وانتهت الرواية بالارتداد إلى المحنة التى كانت فى خير حالاتها امتحاناً وابتلاء .

ويحكى سالنجر القصة نفسها فى شىء من التبديل ؛ قصة فرانى وزووى ؛ فالعصاب الذى أصاب فرانى جلاس كانت له أصول اجتماعية لازمة : هى حب التظاهر ،وتميز الرجل عند لين كوتيل الذى يمثل وجهاً من وجوه المستقبل فى نظرها . وامتلاك الفن والمعرفة ، اللذان يؤهلانه للتقدم فى ميدان المنافسة عند الأساتذة والشعراء وأهل المسرح ، الأمر الذى يمثل وجهاً آخر من وجوه المستقبل . وتسعى فرانى ، مثل إستر ، إلى نقاء لا تستطيع أن تتخيله فى حياة الراشدين التى توفرها الطبقة والجنس . فحذت حذو «إستر» ،وحاولت أن تلغى ذاتها الاجتماعية . ولم تتوسل إلى ذلك بحرفية العبارات ،بل توسلت بمنهج روحى للصلاة اليسوعية ، وبمنهج الطواف بالمزارات ، وإنكار جميع ما يميز بين الطبقات الاجتماعية ؛على مثال ما كان أخوها بودى خليق بأن يجعلنا نغضى عن «الفروق الوهمية بين الصبيان والبنات»[42] . وتعود فرانى كما فعلت إستر إلى العقل السليم . ونحن نتوقع أن تعود إلى العالم الاجتماعى الذى لا يتغير ،حيث تستطيع أن تمضى نحو دورها الرشيد ممثلة له ، وقد برئت بفضل زووى ،وبفضل صورة السيدة البدينة التى يتمثل فيها المسيح كما تتمثل فينا جميعا : رمزاً كاملاً لإنكارنا أن نحسب المجتمع أمراً واقعاً .

وهذه الروايات نسخة من قصة ما بعد الحرب . قصة رسخت قبل ذلك فى واحد من الكتابين اللذين لهما أن يكونا من الروائع فى الخمسينيات ؛ وهو «طالب المستحيل»[43] . ولكننا لا نجد الكثير من القصص الخيالى الذى نال الإعجاب من سنة ١٩٦٠ إلى سنة ١٩٧٥ قد تناول بالحرف شعائر المراهقين فى مرحلة الانتقال . وإنى إذ أريد أن أجعل دعواى مناسبة ، فإن ذلك يقتضى منى أن أثبت تغييراً ألمّ بالقصة : وهو أن الشخص الذى يستمسك بالطفولة باعتبارها الدرع الوحيدة الحامية من الصلات الاجتماعية الرأسمالية والأبوية هو ـ فى الغالب الأعم ـ رجل أو امرأة مستغرق فى دور من أدوار البلوغ ، وكل ما يفعله أنه يتنكر فى ثوب عضو منسجم فى المجتمع . ونستطيع أن نقول بعبارة أخرى إن شعيرة الانتقال من مرحلة إلى مرحلة قد تتميز بالمرض ومحاولة لبلوغ العافية . وهى فيما جرت به

الحال أزمة تمر بالمراهق . أجل ، أزمة من قبيل ما أشاعه من بعد جيل شيهى فى كتابه « مراحل الانتقال » . ولنتخذ مثالاً ألكساندر بورتنوى ، الذى كان فى سن الثالثة والثلاثين مندوب مدينة نيويورك للفرص المتاحة لترقى الإنسان ، ولكنه أحس بأنه مخادع ، لا يستطيع الحب . أجل ، لا يستطيع أن يفعل كما يفعل الراشدون ، أو يشعر بشعورهم حيال أبويه . وقد عبر عن ذلك بقوله : « اليهودى الذى ما يزال أبواه على قيد الحياة وهو صبى فى الخامسة عشرة ، وسيظل صبياً فى الخامسة عشرة حتى يدركهما الموت »[٤٤] . والاستمناء صورة مناسبة لنموه المتوقف ؛ ذلك أنه يقرن اللذة بالاستنكار الباطن لوالديه استنكاراً يقوم على المثل ، ويركز انتباهه إلى أشياء (الشهوات - تفاحة ، ملابس أخته الداخلية) أكثر من تركيزه فى الناس ، ويجرد الجنس من وظيفته الاجتماعية . فلم هذا الإنكار لمشاركة البالغين ؟ إن شئت إجابة لهذا السؤال ففكر فى الصور المثالية القليلة التى يحتفظ بها من أيام الطفولة لحياة البلوغ التى قد تنتظره : الحمام التركى مثلا، أو الأشخاص الذين يلعبون لعبة البيس بول . ومما له مغزى أن هذه المشاهد خالية من الكفار والنساء (ص ١٩) . وبريئة من الضغط الذى يحس به المرء حيال التنافس الشخصى لتحقيق الأطماع .

وإنى لأذهب إلى أنك واجد فى هذه الرواية واحدة من أعقد القصص الخيالى فى السياسة لهذه الحقبة ؛ وهى تجنح إلى بيان أن « النضج » يستتبع قبولاً للصلات الاجتماعية المنحرفة : سيطرة الرجال ، وسيطرة الطبقة التى تتمثل فى أغلب الأحوال فى الكفار (وهؤلاء هم الأمريكيون ودكاترة اللاهوت) (ص ١٤٥) ، والنزوع القائم على التعويض للتفوق فى المدرسة ، والرياضة ، واستقامة الأخلاق ، والتميز بين الناس . بل إن ألكساندر نفسه فى حديثه الجامح من مقعد المحلل ، يستطيع أن يرى فيما وراء خصائص والديه ، والثقافة الويكواهية تصورات اجتماعية واسعة تجعل من النمو خيانة لاكتمال الشخصية .

ونحن نستطيع أن نقرأ هذه الرواية متمثلة مراراً فى الروايات السابقة للروائع ، فنجد إنساناً (امرأة فى بعض الأحيان) يحسن الفعل بالمقاييس الظاهرية ، على أنه حدس على نحو من الأنحاء . إن التوتر بين أطماحه ومعيشته الاجتماعية اليومية أصبح فوق الاحتمال . فتوقف عن فعل ما ينتظره الناس منه ، ودخل فى مرحلة الضلال والتجربة المشينة . فقد راح بطل بلّو النموذجى موسى هرتزدج يفكر :

إذا كنت قد خرجت عن عقلى فليكن هذا شأنى « وأدرك طلابه أنهم بدارستهم للرومانتيكية سوف يرون ويسمعون أشياء غريبة »[٤٥] .

وهذه هى ظروف أبطال بلّو من أوجين هندرسون مرورا بتشارلى سترين . ويحكى أبدايك هذه القصة أيضا ثلاث مرات فى سلسلة روايات رايت وحدها ؛ ولو أن الشخصية فى رواياته ليس من المنتظر أن تكون بطلاً من أبطال العقل ؛ فهى تركض وتطير فى الفضاء، وتمضى فى رحلة بالطائرة إلى الكاريبى فى ثلاثة من رحلات أنجستروم، التى تخوض المغامرات العجيبة التى تقطع « السلام العقيم » للزواج والأبوة والعمل »[٤٦] .

بل إن هذه الروايات السابقة للروائع ، التى تنأى عن التقاليد الواقعية تجنح إلى أن تصوغ فى منهج ، الصلات الاجتماعية السيئة بوصفها أمراضاً تصيب عامة الناس ؛ فمتاجر فى السيارات يفقد مركزه فى رواية فونجت « أفكار للأبطال » ، ثم ربة منزل فى رواية بينشون « الإعلان عن القطعة رقم ٤٩ » ، ثم رجل أعمال فى رواية « شيء حدث » ، وثمة رواية مأثورة لها مكانتها من هذه الحقبة هى « حلّق فوق عش الوقواق » . وتتخذ هذه الرواية موقفاً خلافياً بأقصى ما يسمح به منطقه من تطرف ، حيث يدل تصرف المرء العادى على خضوع لجنون ديكتاتورية المجموع . وهؤلاء الذين لا يتكيفون بهذه الديكتاتورية يعزلون فى ملجأ المجانين . ويظن هذا الانقلاب الجماعى المعهود، على سلامة العقل والجنون كما يحددهما المجتمع ؛ ولو أنه يبدو أقل من ذلك تطوراً فى صميمه ، فى الروايات القليلة الواسعة القبول التى تحدد موضع ارتيادها للحقيقة الاجتماعية الأمريكية فى وقت مبكر عن ذلك : وهى رواية جريمة بلا خلاص لهيلز ، ورواية سفينة الحمقى لبورتز ، ورواية الجماعة لماكارثى ، ورواية قطعة من موسيقى الجاز ذات النبر المتخلف لدوكترو ؛ بل يدخل فيها رواية أغنية سليمان لموريسون (نشرت بعد نهاية حقبق) .

واسمحوا لى أن ألم بقسمات أخرى قليلة لهذه القصة . ودرءاً للخطر من أن يصبح منهج تحقيق السعادة للذات متشذراً فى خضم الإنتاج الرأسمالى (توزيع العمل) ، وإعادة الإنتاج (الأسرة من حيث هى ميدان قائم بذاته للسلوى والإنجاز) ، فإن معظم هذه الروايات تزودنا ، على الأقل، بلمحة عن نهج فى الوجود أكثر اكتمالا . ويمدنا بلاث بتلك الصور من سعادة الطفولة راجعين فى انطلاق إلى لحظة الحمل السعيد . وقد حمل روث بورتنوى على ألا يتذكر عالم الحمامات التركية الغابر فحسب ، بل يتذكر أيضاء تلك الأناشيد العابرة للحب فى الأوقيانوس مع أمه . ويجد هرتزوج زاداً لحياته فى صور أسرته وهو طفل ؛ وهذا هو ما وجده هارى انجستروم ، وبخاصة حين عاد بالذكرى إلى أخته ميم وهو يحميها عندما ذهبا يتزلقان . أما تمجيد سالنجر للطفولة ففى غير حاجة للتعليق . بل إن ماكميرفى وتشيف برومدن يتذكران أياما كانت الحياة فيها بسيطة تجرى على السليقة . وتكاد تكون جميع هذه الرؤى لنهج أحسن فى الحياة وهى تتجه إلى الماضى ، وتتجه فى معظم الأحوال إلى ماضى طفولة الإنسان حين تنغمس ذاته فى الحب الأسرى ، ويقف المجتمع بعيداً لا يحس به الإنسان . وتتلبث مثل هذه الرؤى مكتملة سليمة فى الذاكرة وتثير الرغبة ، على أنها تصطدم بالتجارب الكبرى التى تمر بحياة البالغين . وإنى لأذكر ثلاثاً من هذه التجارب بادئاً بالعمل . وهو فى أغلب الأحوال يقوم على التدليس والخداع ، وشاهد ذلك أن بينشون ، وفونجت ، وابدايك يجعلون بيت الداء فى مبيع السيارات بالجملة ، وفى صالات البيع ، حيث يحتاج المرء إلى التزود بقدر من السخرية ليجتاب ذلك الحلم الأمريكى الذى يجرى على عجل . وأما بزووى فى رواية سالنجر، فيرثى للزيف الذى يتصل به عالم التلفزيون القائم على الحيل . وتصور لنا بلاث خداع مجلات المرأة وتخديرها للأحاسيس .

أما هلر ، فيرينا خداع النفس المتبادل المأثور عن الرياسات المشتركة . وأما كيس وبينشون ، فيتناولان رؤى مختصرة تشبه الكابوس للمصنع والشركة . وترد أحيانا صور للعمل الخالى من الولاء . على أن سلسلة رايت يفقد بطلها عمله المرضى جامع حروف

الليبنوتيب (وهذا العمل اختفى نهائيا وحل محله الجمع الآلى) . أما موسى هيرتزوج فقد عجز عن أن يستأنف كتابه العظيم ، وأما إستر جريتوول فلم تواتها أى فكرة عن السبيل الذى تصبح به الشاعرة التى تتصور . وقد كان كلجور ثروات فى الحق كاتباً ، ولكن الناس تجاهلوه وترك وحيداً بعيش في عزلة موحشة . أما البيروقراطية المأثورة عن مدينة بورنتوى ، فقد قضت على الأغراض الإنسانية التى كان من المنظور أن يحققها . وقد أدرك تشيف برون أن قيام سد كبير إنما يجعل صيد سمك سليمان مستحيلا . وأما سالنجر فهو الوحيد الذى استوقفتنى خفة يده ، فى محاولة أن يسترد فى عمله فكرة الاكتمال ، خارجاً به عن نظام الصلات السلعية ، برسمه الصورة الروحية للمرأة البدينة .

وتجربة الجنس ، التى لا يزيد أثرها عن أثر العمل ، يمكن أن تزودنا بالعودة مرة أخرى إلى استكمال الذات . وحين يعمد الكتاب إلى استغلال التحرر الجديد فى تصوير الصدامات الجنسية ، فإن ما يكشفون عنه يتميز بالشبق الجنسى الأخرق . فقد شبهت إستر جرنيوود الأعضاء التناسلية للرجل بقطع لحم الديك الرومى ؛ فقد نزفت بلا ضابط حين أسلمت بكارتها . أما دوق رنفرو فى رواية الجماعة ، فقد عجزت عن أن ترد الحاجز إلى مكانه ، ورنت إليه مرتاعة وهو يتدحرج على أرض العيادة ، وخضعت من بعد لجراحة تزيل بكارتها . وأما بورنتوى ، فإن الجنس عندها انبعث من الحمام ليتخذ فحسب صورة حفلات عربدة استكشافية مع « القرد » ، ومحاولة لا غتصابها فى اسرائيل . وأما تهاويل الخيال فى رواية رابت لا نجستروم ، فقد طوحت به إلى ما وراء العنّة فى تحبيه خادمة المنزل الشابة جل . وعبر فونجت التعبير المناسب عن موضوعية الجنس بتزويدنا بمقاسات قضبان شخصياته من الذكور ، ورسوم السراويل التحتانية للفتيات « وفرج مفتوح عن آخره » . وأما كيس ، فهو وحده الذى يصور الثوانى بصورة متحررة من تهاويل الخيال ، أما نساؤه المتحررات فعاهرات مستسلمات ، فى حين أن نساءه الحرّات خياطات يفصلن ملابس الرقص . وتكاد هذه الروايات جميعا تخلو من مجال الملاعبة الجنسية التى لا تشوبها الصلات الاجتماعية التسيئة ، والتى قد يرتد المرء فيها إلى حالة شبه طفولية تقوم على الوحدة بين الجسد والروح .

وأخيراً نبلغ تجربة الأمور المتحصلة اجتماعيا من العالم الطبيعى ، فنجد أنها تسير من المبتذل إلى المريع . فالشخصيات تعيش بين السلع وبها ؛ ولكن السلع المجربة تناهض شخصية الإنسان وتدمرها ؛ وهى مبتذلة تجعل الشخصيات متجانسة أو حافلة بالتنوع المتكلف . والمشاهد البارزة فى هذه الروايات عبارة عن جحور أرانب كئيبة تلتف حول جهاز التلفزيون . وقد امتلأت مزرعة هرتزوج بأشياء عاطلة عن العمل ؛ ونجد خليطاً ثقافياً فى بحيرات فانجوسو الضحلة عند بينشون ؛ ونجد متعلقات الزوجة الحافلة بالجمال والأزياء فى رواية « قدر الناقوس » ؛ ونجد فى طرف أقصى مخيف عنبر كيس العقيم بآلاته الشيطانية ، ونهر فونجت الصناعى . ولكننا نجد زووى عند سالنجر هو الذى استأنس بالسلع ، ثم نجد فى المثابة المقدسة لشقة جلاس فحسب ، أشياء مشتراة أصبحت حافلة بالحب والذكريات . وعند معظم هؤلاء الكتاب أن الأشياء الناتجة من العمل التعاونى للإنسان ، هى أشياء منفرة ، شأنها شأن العمل نفسه ، وشأن الماكينات التى تكرر الإنتاج .

ومن خلال قصة الانحراف العقلى أو إضطرابه ، فإننا نجد من ثم أن هذه الروايات تحيل التناقضات الاجتماعية العميقة إلى أزمة شخصية مضطربة ، فيحس صاحبها بأنه لا يوجد فى هذا العالم مكان مريح تأوى إليه الذات خالية بنفسها . وهذه الكتب هى قصص مرض .

وأنا أريد الآن أن أمس قالبا من القصة يحكى عن هذا المرض ؛ وقد نرى فى هذه القصة صورة من الحبكة الفكاهية يبدو فيها المجتمع نفسه فى ثوب الجيل القديم الطاغى . ولكن هذه القصص لا تبشر بمجتمع جديد ينشأ حول قيمه الشباب ، أو يبشر بحفل الزواج الذى يكسب الزواج الشرعية — فهم ينتهون فى خير الحالات إلى مجرد الشفاء من العلة — ، أو يتمثل فى تحقيق التوازن الشخصى حيال العالم الخارجى المعهود الذى لا يتغير . وليس معنى ذلك أن جميع الشخصيات البارزة تصبح سوية مرة أخرى ، بل إن التحرك نحو المرض أو الشفاء ، هو القصة الإنسانية التى تتخذها الروايات موضوعا للتغيرات .

فما هى وسائل الشفاء ؟ أظن أن المنهج الطبى هو الذى يمكن لنفسه بجيشان الدم بالمطبيين الذين يظهرون فى هذه القصص ويعضهم يكونون بطبيعة الحال معالجين من الصنف الردىء ، مثل اولئك الذين أساءوا فهم استرجرنوود ، أو أزعجوها قبل أن يأتى الدكتور نولان الكفء ، فيتولى شفاءها . أو مثل أولئك المأجورين الجبناء الذين تحكموا المريضة راتشد فى رواية « حلّق فوق عش الوقواق » . وكان بعضهم ظلاً للجاحدين الألمان أمثال الدكتور هيلاريوس فى « الإعلان عن القطعة ٤٩ » ، والمستمع الصامت شبيلفوجل فى رواية « الشكوى » لبورنتوى . وقلما يحقق المطبّ المحترف الشفاء . ويصدق هذا أيضا على كثير من المتطوعين بالنصح والمتنبئين الذين يقدمون الهداية والحكمة . وثمة عدد لا يحصى من « المرشدين الحقيقيين » الذين يفتنون أبطال بلو بالنصيحة الصادقة أو المفيدة ، مثل مصلحى رواية رابت الشبان للفكر الجديد وهما سكيتروجل ، وكلجورتراوت الناطق بالحكمة بلا قصد ، والذى أخرج كتابه دواين هوفر من الهاوية الأخيرة ، والسذج والمؤمنين الذين أصابوا أوديبامآس بالاضطراب ، ثم تخلوا عنها أخيرا .

على أن الشخصيات الرئيسية فى هذه الروايات لم يشفوا أنفسهم . فإذا قدر لهم على الإطلاق أن يشفوا ، فإن هذا الشفاء يتم بمعرفة واحد يتخذ شأن المعالج ، وإن كان يفعل هذا بدافع الحب والولاء الشخصى . وزووى هو النموذج الأصلى فى هذا المقام ، يرتب عقول جميع أسرة جلاس ، يسند حساء الفراخ الذى تصنعه والدته ، وذخيرة أخوته من أقوال الحكماء والحضور الملائكى للمتوفى سيمور . وباحتقاره للمعالجين استطاع أن يكون هو المعين لفراني فى رقدتها ؛ لأنه يمتلك الدقائق التى يوفرها الحب والأسرة . وكذلك كانت ويلى هرتزوج بعنايتها وملازمتها ، هى التى ساعدت موسى على استعادة عافيته ؛ كما استطاعت أخت رابت ميم ، بإيحاء بسيط بأن « الناس يحبون أن يكونوا على ظرف ولطف » ؛ ثم إن راندل باترك كميرفى

أصبح بطبيعة الحال ، كالمسيح بالنسبة للرجال فى العنبر ، يختار ميتته فى الواقع ، ليستردوا هم عافيتهم واستقلالهم .

على أننى إن كنت قد أصبت فى هذا التحليل ، فإن خدمات هؤلاء المعالجين ينبغى ألا تؤدى بحال إلى نتائج مقنعة . ذلك أن هذه الروايات إذا كانت تتخذ موضوع التناقضات الاجتماعية مأخذ العصاب يلم بالشخص ، فإن المرء خليق بأن يتوقع أن كل شفاء يصبح مشكلة ؛ ذلك أن الأدوية الشخصية لا يمكن أن تنصرف إلى أسباب المرض . وهى تستطيع فى خير الحالات أن تحدث ضربا من التكيف . والحق أن بعض الروايات تعترف بهذا المأزق ، فروايات فونجت ، الذى لا تخرج قضيته أبدا فى الواقع عن الأمور الاجتماعية ، لا توفر أملا لما أبدع من شخصيات ؛ وكل ما تفعله للجنس البشرى بأسره أنها تمده بمستقبل بعيد ، متوسطاً ، فى ذلك بضرب من الوساطة السحرية يقوم على « الأفكار الإنسانية » . وما من حل من الحلول الأربعة لمأزق اوديبا مآس يستطيع أن يمنحها مزيداً من السكينة الشخصية . وتترك روث ألكس بورتنوى على فراشه وقد هيأ نفسه فحسب للعلاج تحت إشراف شبيلفوجل المتشكك .

وحيث تعود العافية للبطل ، يحدث فى ــ الغالب ــ تخاذل عجيب يشهد فيها ــ أظن ــ تحللا من القضايا التى شاعت فى القصة . فنجد فى المقام الأول تشيف برومدن يقصد إلى رؤية كيف يحاول رجال من قبيلته المضى فى صيد سمك سليمان بالحربة من منصرف المياه للسد الجديد ، مستأنفين الطرائق القديمة التى كانت متبعة فى جمع المال قبل قيام الصناعة ، وتغاضت عن فعلتهم المنشآت ذات الرأس مال المشترك . لقد خطت إستر جرثيوود إلى قاعة حافلة بالعيون التى تحلم بأنها سليمة العقل ، وكان انتصارها إنما يقوم على أنها استطاعت مواجهة هذه العيون . وأخيرا استطاعت فانى جلاس أن تنام . أما هرتزوج الذى رقد أيضا فى فراشه فى مزرعة منعزلة ببركشاير وقد علم أنه شفى ، لأنه ولم يكن عنده رسائل لأحد . وعاد هارى انجستروم وزوجته جانيس إلى الوفاق إلى حين والتفا سوياً فى فراش بغرفة فى نزل ، واستسلما للنوم مثل فرانى . ولم يحدث هناك أى تغيير ، ولنا أن نتساءل : هل أبطالنا الآن فى أطيب حال؟ .

وقد كدت فى هذا المقال أن ألمّ بعمل اجتماعى متشابك وطائفة كبيرة من القصص الخيالى ، وتجاهلت فروقاً حيوية . مثال ذلك أننى لم أذكر شيئا عما نسبت طوائف مختلفة من القراء إلى هذه الكتب من قيمة . ومن الواضح أن الشباب والشيوخ قد اختلفوا فى تجربتهم للطبقة والتاريخ ، وأن لهم أذواقا أدبية مختلفة . بل إن هذا يصدق على نحو أقوى بالنسبة للرجال والنساء . ولم أتحدث قط عن التغيرات فى صورة قصة المرض ونقمتها فى مدى خمس عشرة سنة غلب فيها التاريخ الصاخب . وقد أسقطت اعتبارات التوازن بين الواضح والخفى. أو حتى النقد اللا واعى فى الروايات . ومن البين أن التحليل الذى يساوى بين القصص الخيالى لكيس ، والقصص الخيالى لبلاث ،

يحتاج إلى تهذيب . بل لقد أهملت بطبيعة الحال أن أذكر كثيراً من الروايات التى يمكن أن تستقر فى رحاب الروائع . على أن ما آمل أن أكون قد أنجزت ، هو أننى سقت صورة ملموسة إلى حد كاف للآراء القوية الآتية وإن كانت غامضة عن الثقافة والقيمة حتى يمكن أن تنقد أو ربما تتطور[٤٧] : (١) قاعدة وتفهماً مشتركاً للأدب الجدير بأن يبقى ويتبلور فى ظل مجرى تاريخ مضطرب . (٢) قاعدة تنبث من خلال مؤسسات خاصة وسنن ، وليس من خلال طريق ثابت تاريخيا من بعض النواحى . (٣) هذه المؤسسات خليقة بأن تكون لها قاعدة طبقية أجنح إلى التحديد . (٤) صحيح أن الأفكار الغالبة قد تكون حقا فى كل عصر هى الأفكار والأساطير الخاصة بالطبقة الحاكمة ، إلا أن الطبقة الحاكمة فى المجتمعات الرأسمالية المتقدمة لا تسوق أفكارها من خلال سيطرتها المباشرة على وسائل الإنتاج العقلى . والأقرب من ذلك أن طبقة ــ تابعة وإن كانت صاحبة نفوذ ــ تشكل الثقافة بطرق تعبر عن مصالحها وتجربتها . ثم إنها فى بعض الأحيان تنقلب على قيم الطبقة الحاكمة جانحة إلى نقدها . غير أن الذى يحدث فى حقبة غير ثورية هو أن تنتهى إلى تأكيد العناصر المتغلغلة للأيديولوجية المسيطرة مثل التمهيد للفردية . وصفوة القول إنى آمل أن أكون قد أتيت بوصف مفيد يهاجم السيطرة ، وأن أكون قد أضفت مادة جديدة إلى الزعم بأن القيمة الجمالية تنبث من الصراع الطبقى .

الهوامش :

(١) John Henrik Clarke, ed. Willam Styron's Nat Turner : Ten Black Writers Respond (Boston, 1968) .

(٢) لم أدع دعاوى كبيرة فى الحدود التى التزمتها ، فهى تحدد - على الإجمال - الوقت الذى أصبح النشر فيه جزءاً من الأعمال الكبيرة قبل أن تطغى الحقوق الفرعية طغياناً تاماً على نشر الروايات ذات الطبعات الأنيقة . وتبين حدودى - أيضاً - الوقت الذى اكتسب فيه الناس - سواء انحازوا إلى هذا الطرف أو إلى ذلك فى سنة ١٩٣٠ - السيطرة الثقافية . وكان فى استطاعتهم أن ينموا تفهمهم لتجربة ما بعد الحرب تنمية عظيمة . وهذه السنوات تحيط إجمالا بنهضة الحركات وانحسارها فى الستينيات كما تحيط بالإزدهار الاقتصادى وتدخل الولايات المتحدة فى الجنوب الشرقى لآسيا . ومهما يكن من شىء فإن الأمور تغيرت من سنة ١٩٧٥ فى العالم الواسع كما تغيرت فى نشر القصص الخيالى . ومن ثم سوف أستعمل الفعل الماضى حين أصف تكوين المعيار الذى تقاس به الروائع ، ولو أن كثيراً من أحكامى العامة ما تزال صحيحة .

ولسوف أتحدث عن الروايات السابقة للدخول فى عداد الروائع ، ذاكراً تلك المؤهلة فعلاً للدخول فى عداد الروائع ، مهملا تلك الروايات الخليقة بأن تدخل حقاً فى هذا النطاق بعد مدة .

(٣) Jan Hajda, "An American Paradox: People and Books in a Metropolis".

رسالة للحصول على درجة الدكتوراه فى الفلسفة ، جامعة شيكاغو سنة ١٩٦٣ ، ص ٢١٨ كما استشهدت بها : Elizabeth Warner Mcelory

فى رسالتها المعنونة : Subject Variety in Adult Book Reading

(رسالة للماجستير جامعة شيكاغو سنة ١٩٦٧) .

(٤) Simone Beserman, "Le Best-seller aux Etats-Unis de 1961 a 1970: Etude litteraire et sociologique"

رسالة للحصول على درجة الدكتوراه فى الفلسفة من جامعة باريس فى سنة ١٩٧٥ ، ص ٢٨٠ - ٢٩٢) ومن العجيب أن السبل التى يتخذها القراء لجعل قراءة الروايات تتغلغل فى المجتمعات ليست وحدها فيما يبدو السبب الذى يجعلها تختلف عن نظيرتها فى إنجلترا فى بواكير القرن الثامن عشر ، كما جاء مثلا فى الوصف الذى ساقه Ian Watt, فى الفصل الثانى من كتابه : The Rise of the Novel : Studies in Defoe, Richardson, and Fielding

(بيركل فى سنة ١٩٥٧) أو الذى ساقه : Leo Lowenthal
(بالاشتراك مع Marjorie Fiske فى كتابه The Debate Over Art and Popular Culture: English Eighteenth Century as a Case Study," in Lowenthal, Literature, Popular Culture, and Society
(بالوالتو كاليف فى سنة ١٩٦٨) .

(٥) Saul Bellow, فى استعراضه لجاسون اشتاين : "Saul Bellow of Chicago,
فى مجلة تايمز بوك ريڤيو عدد ٩ ، مايو سنة ١٩٧١ ، ص ١٦ .

(٦) Philip H. Ennis, Adult Book Reading in the United States, National Opinion Research Center (جامعة شيكاغو سنة ١٩٦٥ ، ص ٢٥) والحاجات الجوهرية هى « الهروب الذى ينطوى أيضاً على علاقة بين قراءة كتاب وبين سائر الحاجات التى تتطلبها حياة المرء الاجتماعية (يهرب المرءمم ؟) . و (٢) المعلومات ، وإن لأشك فى أنها حاجة يقل الوفاء بها أحيانا كثيرة فى روايات اليوم عما كان عليه الشأن أيام دفو وريتشاردسون . ويمتد هذا التقدير منى إلى أنيس الذى هو زميل فى الكلية على ما أسدى إلىّ من عون كبير حين كنت أبحث أول ما أبحث فى هذه القضايا .

(٧) Victor Navasky, "Studies in Animal Behavior,"
فى مجلة نيويورك تايمز بوك ريڤيو عدد ٢٥ فبراير سنة ١٩٧٣ ، ص ٢ .

(٨) انظر : Richard Kostelanetz, The End of Intelligent Writing: Literary Politics in America .
(نيويورك سنة ١٩٧٤ ، ص ٢٠٧) . وقد تأيد تقدير كونستلانتز بفضل بعض لقاءات بسرمان .
وقال الآن جرين الذى تولى الإعلان لعدد من الناشرين بما فيهم دار فايكنج لبسرمان سنة ١٩٧١ أن ما بين ٥٠ ٪ و٦٠ ٪ من الميزانية فى المتوسط قد ذهب إلى خزانة نيويورك تايمز ريڤيو ، وأن ما بين ١٠ ٪ و ٢٠ ٪ منها ذهب إلى جيب صحيفة نيويورك تايمز اليومية . وقال م . ستيوارت هاريس مدير إعلانات دار هاربر أنه جرى على تخصيص ٩٠ ٪ من الميزانية للتايمز فى بادىء الأمر على أنه إذا ما رأى أن كتاباً قد ضمن النجاح ، فإنه كان يتوسع فى توزيع هذه النسبة (انظر ص ١٢٠ Beserman, "Le Best— sel-ler,"

(٩) انظر : Beserman, "Le Best—seller," ص ١٦٨

(١٠) انظر : Kostelanetz, The End of Intelligent Writing, ص ٢٠٩ ، وهو يعتمد فى هذا المقام على تقارير وردت فى : Harry Smith "Special Report : The New York Times Book Review," الرسالة الإخبارية عدد ٣٠ يولية سنة ١٩٦٩ و "The New York Times Book Review (الرسالة الإخبارية عدد ٨ ديسمبر سنة ١٩٧١) .

(١١) مثال ذلك أن صحيفة باترداى نيويورك تايمز حددت أربع روايات فقط خليقة بأن تكون ضمن أكثر عشر روايات مبيعاً لسنة ١٩٦٥ فى نظر المفكرين الأدباء : فقد استعرض جوليان مونيهان رواية هرتزوج لبلّو واستعرض جورج ب . إليوت رواية له كارّ حرب المنظار ، وماركوس كنلايف رواية أولئك الذين يحبون لستون ، وبيتر بوتينها ويس رواية لا توقف المهرجان لـووك ؛ وكانت حافلة بكلمات وعبارات مثل « رائعة من الروائع » و« جديدة باقية » ، « وشخصيات عظيمة » ، « وتسلسل جميل » . ولعل أهم من ذلك أنه وضع نظائر تقوم بين معاصرين مثل مالمود ، وسالنجر ، وميلا ، وفليب روث ، وبين كتاب أقدم منهم مثل جويس وهنرى روث قاصداً أن يجعل بلّو فى زمرتهم ، وإنما يقول الاستعراض « هذه الرواية تنتمى إلى الروائع » . أما إيليوت فيستشهد بجرين وتشاندلر . وأما كانليف فيشير إلى جريفز ووايلدر على أنها استخدما هذه المقارنات على نحو أو آخر للدلالة على له كاره وستون . أما استعراض بوتينهاوس فكان منكراً . وكانت إشارته العابرة تتجه إلى إخوان ماركس (وإن لأقدم تشكراتى لتلميذى ومساعدى بيرتى تايلو فى إلقاء نظرة شاملة على هذه الاستعراضات والتنقيب عن هذه المعلومات) .

(١٢) انظر : Julie Hoover and Charles Kadushin, "Influential Intellectual Journals: A Very Private Club," Change
مارس سنة ١٩٧٢ ، ص ٤١ .

(١٣) انظر : Kadushin, Hoover, and Monique Tichy, "How and Where to Find the Intellectual Elite in the United States," Public Opinion Quarterly.
فى مجلة : — Public Opinion Quarterly (ربيع سنة ١٩٨١ ، ص ١ ـ ١٨) وانظر عن الطريقة التى توسل بها لمعرفة صفوة أهل الحجى : Kadushin, "Who Are the Elite Intellectuals? " Public Interest
خريف عام ١٩٧٢ ص ١٠٩ ـ ١٢٥ .

(١٤) حذا كثير من الصحف حذو صحيفة ساندى نيويورك تايمز فاختارت هرتزوج دون سواها فى خريف عام ١٩٦٤ . وخصصت لها النيويوركر استعراضا رئيسياً بقلم براندان جل . وكتب عنها بالتفصيل ف . س . برتشت فى باب استعراض الكتب فى مجلة نيويورك فكان هو الاستعراض الوحيد سنة ١٩٦٥ لكتاب واحد يتصف بأنه من أكثر الكتب مبيعا . وخصت مجلة النيوريد بليك ابرفنج هاو باستعراض رئيسى ، كما خصت صحيفة ساتدرداى ريڤيو جرانفيل هكس باستعراض رئيسى أيضا .

(١٥) Kadushin, Hoover, and Tichy, "How and Where to Find the Intellectual Elite," p. 17.

(١٦) انظر الكتاب المذكور ، ص ٩ .

(١٧) انظر : Kostelanetz, The End of Intelligent. Writing
ص ١٠٧ ـ ١٠٨ ، وهو يعتمد على رسالة إخبارية لسميث عنوانها : The New York Review Gives Strong Preference," Newsletter,
المؤرخة ٥ مارس سنة ١٩٦٩ ص ١١٠ .

(١٨) انظر على سبيل المثال : Leslie A. Fiedler, The Inadvertent Epic: From "Uncle Tom's Cabin to "Roots"
(نيويورك سنة ١٩٧٩) . صحيح أننى لم أطلع عليها بعد ، ولكن جمعت حجج فيلدر Fielder, What Was Literature?: Class Culture and Mass Society.
(نيويورك ، سنة ١٩٨٤) مرة أخرى فيما يختص بأن الناس يسبقون الأساتذة فى الترتيب .

(١٩) على نحو ما ذكر جيروم كلنكوفتر بقوله « بل إننا إذا كنا بصدد القصص الخيالى الأمريكى المعاصر الذى يقرأ جيدا قراءة تقوم على الاستيعاب العقل فإنى أرى أن خيره هو ما ألفه كن كيسى ، ويوسف هللر ، وجون بارث ، وتوماس بينشون وأسوأ من كتبه ايدايل ، وروث وبلّو وما لمود . وهو يجادل فى أن هذه القائمة تفتقر إلى « الاتجاه الذى يتوخاه القصص الخيالى وهو يتوخاه الآن بحسب ما يتكشف المستقبل أمامنا :
(Literary Disruptions: The Making of a Post— Contemporary American Fiction,)
الطبعة الثانية (أوربانا إيليوس سنة ١٩٨٠ ، ص ٩) .

(٢٠) ولما كان العمل ماض فى سبيله من وقت هذه الدراسة ، فلأكونن شاكرا لما يبدى لى من آراء فى النقد أو فى الافتتاحيات أو فى المنهج .

(٢١) استجاب ستة وعشرون من الأربعة والأربعين . وقد اقترنت الدراسة الشاملة بمقال كتبه ملفين ج . فريدون بعنوان « لنجعلها جديدة : بحث فى الرواية الأمريكية منذ سنة ١٩٤٥ » نشر فى مجلة ديلسون كوارترلى (شتاء سنة ١٩٧٨ ، ص ١٣٦ ـ ١٣٧) . ولست أعلم كيف انتخب هؤلاء الأساتذة ولا من هم ، ولكنى أستطيع أن ألاحظ أن كل رواية من الروايات التى وردت فى هذه القائمة تقريبا كتبها كاتب من البيض من صفوة المتعلمين .

(٢٢) جون هوكس هو النموذج البارز للروائى الذى تأثر به دائماً النقاد والأساتذة دون أن يكون له قراء على نطاق واسع . وإذا أتيح لأحد منا أن يكون حاضراً

ليشهد ما تؤول إليه الأحوال ، فإن من الطريف أن نرى هل يقدر لكتاب من كتبه أن يدخل فى عداد الروائع فى الأربعين أو الخمسين السنة القادمة .

(٢٣) وهى أيضا تسوق مختارات من استعراضات ترد فى عدد جد قليل من الصحف التى تخاطب أذواق أوساط الناس مثل التايمز ونيوز ويك .

(٢٤) أسقطت روائيين ما يزالون على قيد الحياة فى سنة ١٩٦٠ ؛ وهم الذين قد تنتمى كتبهم العمدة إلى زمن أقدم مثل شتاينبك ، ودوسى باسّوس ، وهمنجواى ومن إليهم . وأدخلت فى حسابى الذين ينتمون إلى جيل أقدم (بورتر وماكارثى) ولم ينشروا كتبا تنتمى إلى مرحلة تسبق مرحلة الروائع حتى الستينيات . واستثنيت من ذلك الروائيين الذين ينتمون إلى أصل أجنبى (أسيموف ، وكوسنسكى ، ونابوكوف) . والكتاب الذين قامت شهرتهم على الشعر والمسرحيات أو النقد إلا إذا كانوا قد أنتجوا (مثل ديكى وبلاث) روايات سابقة لمرحلة الروائع خلال هذه الحقبة .

(٢٥) وقد حصلت على هذا الإحصاء باستعراض قائمة أروج الكتب المطبوعة طبعة أنيقة وطبعة شعبية التى نشرتها النيويورك تايمز من سنة ١٩٦٩ إلى سنة ١٩٧٥ .
وبمراجعة الملخصات السنوية الواردة فى Alice Payne Hacket and James Henry Burke, Eighty Years of Best Sellers,
1895 — 1975 (نيويورك سنة ١٩٧٧) عن بقية الستينات ، وإلى حين كنت أجد الوقت والصبر لأجوس فى التايمز فيما يختص بهذا العقد من السنين ، فإن إحصائى يكون خليقا على الأرجح بأن ينطبق على عدد قليل من هذه الكتب .

(٢٦) ويمكن للقارىء أن يحصل على بيان بهذا العمل ينسب ذلك إلى الأخذ بالتصنيع أكثر مما ينسبه إلى الأخذ بالرأسمالية ، انظر : John Kenneth Galbraith, The New Industrial State
(بوسطن سنة ١٩٦٧) . وأنا أوثر التحليل الوارد فى :
Paul A. Baran and Paul M. Sweezy, Monopoly Capital: An Essay on the American, the Analysis in Economic and Social Order (نيويورك سنة ١٩٦٦).
وفيما يتعلق بالنشر فإن غلبة الإتفاقيات الشاملة على الأسلوب البسيط فى نشر الكتب استمر يمضى سريعاً فى السنوات الحديثة ، انظر : Thomas Whiteside, The Blockbuster Complex: Conglomerates, Show Business,and Book Publishing.
(ميدلستاون ، من أعمال كونكتيكت ، سنة ١٩٨١) . والممارسات التى وصفها هواتيسان قد غيرت تغيراً أكثر من ذى قبل القوى المحركة للنشر ، ومن ثم وفرت سبباً آخر دعا إلى إنهاء هذا البحث حوالى سنة ١٩٧٥

(٢٧) انظر دراستى التمهيدية لهذا العمل : « من أين تأتى الثقافة الجماهيرية ؟ فى يتعلق بالمجلات » فى العدد ١٦ من مجلة بركشاير ريفيو (سنة ١٩٨ ، ص ٨٥ - ١٠١) .

(٢٨) انظر على سبيل المثال :
Raymond Williams, "Base and Superstructure in Marxist Cult - ural فى " New Left Review "
عدد ٨٢ (نوفمبر - ديسمبر ١٩٧٣ ، ص ٣ - ١٦) .

(٢٩) انظر The Marx — Engels Reader, ed. Robert C. Tucker
(نيويورك ، سنة ١٩٧٢ ، ص ١٣٦).

(٣٠) انظر Barbara and John Ehrenreich, "The Professional— Managerial Class," in Pat Walker, ed., Between Labor and Capital.
(بوسطون سنة ١٩٧٩) . وهذا المقال ظهر أصلا فى Radical America
(مايو - يونية سنة ١٩٧٧).

(٣١) وثمة وصف مهم لهذا التناقض فى حيوات وعمل المفكرين من أوساط الناس جاء فى :
Hans Magnus Enzensberger, "The Industrialization of the Mind," in the Consciousness Industry: On Literature, Politics, and the Media, ed. Michael Roloff
(نيويورك ، سنة ١٩٧٤) .

(٣٢) كل مصطلح يطلق على إبداع الشخصيات على هذا النحو مشكلة ، والموضوع كله يجبر المرء حيرة تكمن وراء منفعته الظاهرة (والجدل حول ما افترضه اهرنرايخ من موضوع (بين العمل ورأس المال ، لا مناص من أن يرضى كل امرىء فى هذا الصدد من حيث ينطبق على الماركسيين) ، بل إنه ليس ثمة اتفاق حول الناس الذين أشير إليهم : هل يقيمون من أنفسهم طبقة ، أو فرعا من طبقة ، أو بنية منها أو وصفا مخالفا فى بنية الطبقة الخ ؟ أما رأيى فإنه لا يعنينى بأى مذهب من هذه المذاهب يأخذ القارىء ما دمنا نتفق فى هذا النص على الجماعة التى نتحدث عنها ، وأنها قد تصرفت تصرف الجماعة المتحيزة . وإذا أحس القارىء بارتياح أكثر للمذهب الذى اتخذه من العلاقات الاجتماعية الكبرى ، وحديث كل يوم الذى يدور بين الطبقة المتوسطة العليا فليكن ما يريد أيضا ، ولو أن مثل هذا القارىء رجلا أو امرأة إذا اتفق مع وجهة نظرى التى أبينها هنا فإنه لابد له أن يتحدّى الإطار الكامل للنظرية التى اشتق منها هذا المذهب . ومن حيث المنهج فإنى أؤيد رأى اهرنرايخ فى قوله بأن المسألة ليست مسألة « تحديد » الطبقات على نحو يبرىء بعض البراءة من الرجوع للتاريخ ، وأن تكوين فكرة عن الطبقة تصح أو لا تصح بمقدار أثرها من حيث النظر ومن حيث تفسيرها تفسيراً عملياً ومن حيث ممارستها سياسياً . ومن ثم فإنى لا أعنى أننى اتخذت فى هذا المقال تعريفا للطبقة كان قائماً من قبل وأنا أطبقه على موقف بعينه أو مشكلة بذاتها . وأقول إننى جنحت إلى أن أتوخى من حججى وشواهدى ما يساعد على تكوين صورة أكثر مناسبة للأسلوب الذى كانت تعمل به الطبقة وأسلوبها الحالى فى العمل الاجتماعى .

(٣٣) ولست واهماً بحال إذ أقول إن هذه الدراسة ذاتها يمكن أن تقوم مستقلة عن تكوين المعيار التى تقاس به الروائع ؛ ذلك أنى أشارك فى هذا التكوين ، وأنا صفه ، وما من عون يلقاه المرء فى هذا السبيل . وإنى لخليق بأن أقرر ، مع ذلك ، أن غرضى المباشر هو ألا أرفع كفة الميزان فى صالح بعض الروايات وأخفضه بالنسبة لأخرى . فبيانى عن الروايات التى لم تدخل بعد فى عداد الروائع لا يشتمل على بعض الروايات التى أميل إليها حقا ، وبعضها الذى لا يمكن أن أحتمله ، وبعضها الذى أقول من باب الحياد المتلطف ، إننى لم أقرأه . وإنى لأرغب بطبيعة الحال أن أؤثر فى تكوين معيار الروائع بلفت النظر إلى القاعدة الاجتماعية الضيقة التى يستند إليها ، والنظرة المحددة التى أحدثها .

(٣٤) وهكذا تكشف الروايات التى لم تدخل فى عداد الروائع عن أنماط مختلفة اختلاف أنماط فونجت ، ومالامود ، وبروتجان . ونحن نجد بعض الروائيين مثل ابدايك « قد تلقوا الثناء المستطاب من حراس الثقافة وانصرف هذا الثناء بخاصة إلى أنماطهم » .

(٣٥) استخدم وليامز هذه النظرة منذ كتب كتابه الثقافة والمجتمع من سنة ١٧٨٠ - ١٩٥٠ (نيويورك ١٩٥٨) . وقد بلغ وليامز أقصى ما يمكن من الدقة النظرية فى تكوين هذه النظرية فى كتابه الماركسية والأدب (نيويورك سنة ١٩٧٧) .

(٣٦) لقد كان من الممتع أن أعيد قراءة المقال بعد خمس وعشرين سنة فتذكرت منه هذه العبارة . ومن كتبه "The Age Of Happy Problems" بعنوان Herbert Gold كتب فى سنة ١٩٥٦ ، وأعيد نشره فى كتاب بالعنوان نفسه Gold Offers نيويورك ١٩٦٢ . وساق جولد نموذجاً مبكراً دقيقاً غاية الدقة لهذا الوعى .

(٣٧) مثال ذلك أن ٤٠ ٪ من أفقر العائلات كان نصيبها ١٦٫٨ من دخل سنة ١٩٤٧ ، ١٦٫٩ من الدخل سنة ١٩٦٠ ، فى حين أن نسبة ٥ ٪ من أغنى العائلات انخفض نصيبها من ١٧٫٢ من الدخل إلى ١٦٫٨ ٪ . ونسبة ١ ٪ من الطبقة العليا بلغ نصيبها من دخل الأمة ٢٣٫٣ سنة ١٩٤٥ و٢٧٫٤ سنة ١٩٦٢ . وهذه الأرقام أخذت من قوائم صنفها Andrew Zimbalist, "Capitalism and Inequality in the United States," in Richard C. Edwards, Michael Reich,

and Thomas E. Weisskopf, eds., The Capitalist System : A Radical Analysis of American Society,
الطبعة الثانية ، إنجلوود كليفس نيوجيرسى سنة ١٩٧٨ ، ص ٢٩٨ - ٣٠٠) .

(٣٨) يطلق Godfrey Hodgson على هذه النظرة « المحافظة المتحررة » . انظر الفصل الرابع البارع الذى عقده عن ذلك فى America in Our Time
(نيويورك سنة ١٩٧٦) . وقد أحصى هودجسون فى صفحة ٧٦ ستة نقاط عن الإحصاء المثالى الذى كان قريبا جداً من التحليل الذى سقته هنا .

(٣٩) أى إن الناس يعتمدون بعضهم على بعض من خلال السوق ليستزيدوا أكثر وأكثر من السلع والخدمات . وكل منا يعتمد فى الاستهلاك اليومى على عمل فى الماضى والحاضر يقوم به مئات الملايين من العمال فى أرجاء العالم الواسع . على أن هذه الحقيقة من اليسير بطبيعة الحال أن تنسى ما دام رغيف العيش يظهر بقدرة قادر على رفوف الدكاكين ، ونحن لا نرى إلا عمل من يراقب ومن يلف السلعة .

(٤٠) Sylvia Plath, the Bell jar
(نيويورك ، سنة ١٩٧١ ، ص ٢) . والاستشهادات الأخرى لهذه الرواية سنضعها بين قوسين فى النص .

(٤١) انظر Patricia Ann Meyer Spacks, The Female, Imagination
(نيويورك سنة ١٩٧٥ ، ص ١٤٥) . وقد اشتقت فكرتها من Therese Benedek

(٤٢) انظر J. D. Salinger, Franny and Zooey (بوسطون سنة ١٩٦١ ،
ص ٦٧)وهاتان القصتان اللتان تجتمعان فتكونان ضربا من الرواية ظهرتا مبكرا فى النيويوركر . وشباب جلاس كانوا فى نظر القارىء هذه القصص الخيالية من أبطال الثقافة فعلا وكان الناس يقفون صفوفاً أمام المكتبات يوم نشر الكتاب من أجل أن يشتروه

(٤٣) أما الكتاب الآخر الصادر فى سنة ١٩٥٠ الذى تحقق دخوله فى عداد الروائع فهو ,Invisible Man وهو لا يكتفى بإظهار الانقلاب المعهود بين الرشد والجنون فحسب ، بل هو يدرك أن العرقية نفسها تدخل فى قصص الحيلة وشعيرة مرحلة الانتقال عند البالغين .

(٤٤) Philip Roth, Portnoy's Coamplaint (نيويورك سنة ١٩٦٩ ، ص ١١١) ، وجميع الاستشهادات بهذه الرواية ستوضع بين قوسين فى النص .

(٤٥) Bellow, Herzog (نيويورك سنة ١٩٦٤ ، ص ٢١) .

(٤٦) John Updike, Rabbit Redux .(نيويورك سنة ١٩٧٢ ، ص ١٦) .

(٤٧) هذه الأفكار منتقاة من : ,Antonio Gramsci
الذى استهشد بالكتاب المتأخر لوليامز ووصل الناس بينه وبين مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمنجهام وبين مجلة Screen Magazine أيضا ، أما كتاب E. g., Dick Hebdige, Subculture: The Meaning of Style
(لندن ونيويورك سنة ١٩٧٩) فدراسة جيدة فى هذا المضمار . وقد دفع Todd Gityle هذه النظرية فى السيطرة مع تحليلها إلى أبعد مدى فى الولايات المتحدة . انظر بصفة خاصة كتابه :
The Whole World is Watching: Mass in the Making and Unmaking of the New Left (بركل سنة ١٩٨٠) .

فيتوتس كافوليس*

الأدب وجدليات التحديث**

ترجمة وتقديم: محمد حافظ دياب

تقف هذه الدراسة على جسر واصل بين « الأدبية » و « الاجتماعية » ، ثم اتجاه فى علم اجتماع الأدب يتغيى تحليل بعض من جوانب النص الأدبى الجزئية بوصفها شهادات أو انعكاسات لعناصر متفاوتة الأهمية من الحياة الاجتماعية وتحولاتها . ويعد ليو لوفينتال L. Lōwenthal أحد ممثلى هذا الاتجاه المرموقين ، بخاصة فى دراسته عن تمثيل جماعات أمريكية فى الأعمال الأدبية . وهناك كذلك الدراسة التى قدمها بونارد بيرلسون B. Berlson وباتريشيا سولتر B. Salter حول مدى ما تعكسه القصص القصيرة التى تنشرها الدوريات الشعبية الأمريكية من تفاوت « إثنى » بين سكان الولايات المتحدة ، ودراسة ميلتون أولبريشت M. Albrecht للإمكانية التى يعكس بها الأدب مجموعة القيم والمعايير الثقافية السائدة فى المجتمع الأمريكى ، وما قام به شيبالد H. Sebald حين حاول فهم الشخصية الألمانية من خلال تحليل الأغانى المنشورة فى كتب الأطفال الألمانية ، وما سعى إليه هيمسون L. Haimson لفهم بعض جوانب الشخصية الروسية عبر قراءته لنماذج منشورة من الشعر ، بالإضافة إلى محاولة الباحثة المصرية نوال المسيرى دراسة الحارة القاهرية مستعينة بأعمال نجيب محفوظ .

والحق أن اختيار بعض الأمثلة المستقاة من الأعمال الأدبية شواهد لمحاولة فهم جوانب من الحياة الاجتماعية لا يشكل سوى مهمة مفيدة ، لكنها ثانوية ، للتحليل الأدبى .

فمن ناحية ، يقوم هذا الاختيار فى أساسه على أن هذه الأمثلة تتفق مع مايقدمه الباحثون الاجتماعيون من آراء ونظريات . ولهذا السبب يقع عليها الاختيار دون غيرها من الشواهد الكثيرة التى تحويها لوحة الأعمال الأدبية ، وإن كان هذا لا ينفى بطبيعة الحال إمكان الاستعانة بها بوصفها مصدراً من مصادر الدراسة الاجتماعية، لما تحمله من نماذج شخصية ، أو دلالات قيمية ولغوية .

ومن ناحية أخرى ، فإن مثل هذه الدراسات قد لا يمكنها أن تمس إلا عناصر هامشية للعمل الأدبى دون بنيته الجوهرية ؛ وهى عناصر تقع ــ مهما كان عطاؤها ــ خارج الهوية الأدبية ومخططها الجمالى بالمعنى الدقيق .

ولعل الدراسة المترجمة هنا تنتمى إلى هذا الاتجاه ؛ فقد تناولت عملين مسرحيين ، ألف أولهما الكاتب الليتوانى جيوزاس جروزاس J. Grušas ، والثانى للكاتب الإستونى بول إيريك رومو P. E. Rummo ، فى محاولة لبيان مواصفات تجربة التحديث السوفيتية ، ضمن عشرة معايير مرجعية حددها الباحث ، هى : البيروقراطية ، وتنوع الوظائف ، ووحدة النظام الاجتماعى ، والمجتمع الجماهيرى ، والتدفق ، والنمو التكنولوجى ، والتقدم العلمى ، والإسراع فى التغير ، والتعقد الاجتماعى الثقافى المتزايد ، والوسائط الإلكترونية . . . وحيث تمثل سمات هذه المعايير ــ من وجهة نظر الباحث ــ إطاراً عاماً لتصنيف المادة الخام التى استقى منها خيال الكاتبين ، أو ما أطلق عليه « النموذج النفسى التاريخى » لأعمال الخيال .

* يعمل رئيساً لقسم الاجتماع والأنثروبولوجيا بكلية ديكنسون بالولايات المتحدة . قدم عدداً من المؤلفات فى علم اجتماع الفن والأدب ، ترجمت إلى اللغات السويدية ، والأسبانية ، والفرنسية .

** من أعمال الملتقى الدولى الرابع لتقدم الدراسات السلافية ، الذى عقد بمدينة دنيفر بولاية كولورادو الأمريكية ، فى المدة بين ٢٥ - ٢٧ مارس ١٩٧١ ، ونشر بعد ذلك ، انظر : Kavolis, V. "Literature and the Dialectics of Modernization", in Literary Criticism and Sociology, Joseph P. Strelka (ed). , The Pennsylvania State University Press, 2 nd ed. , 1973, pp. 89 — 106.

والنظرة العجلى إلى هذه المعايير تقفنا على ميلها العام إلى اختزال التجربة التحديثية المجتمعية فى صورة سمات محددة ، قد لا تمثل أو تعبر عن واقع التغيير الثقافى فى كليته وشموليته ، حيث تضحى التجربة التحديثية عبرها مجرد عملية اكتساب (أو فقدان) لسمات بعينها . وهذا ما يعنى محدودية الدلالة التى تشير إليها ، فيما لا تستطيع أن تزودنا بفهم معمق للميكانيزمات الفعلية للتغيير ، حين تجرد واقع التجربة التحديثية من سياقها التاريخى ـ البنائى .

كذلك تبدو تطبيقات الباحث لأنساق الوقت ، والدور ، والصراع ، والقوة فى المسرحيتين ، تقويضا لخصوصية أدبيتها ، وخفضها إلى مجرد ظاهرة معرفية . ذلك أنه بمقدار ما يتجه النقد السوسيولوجى حصراً نحو البحث عن مضامين الوعى التجريبى للمبدعين ، فإنه يترك وحدة العمل تفلت منه ؛ وهذا يعنى طابعه الأدبى بصورة خاصة . أضف إلى ذلك أنه مهما كانت مصداقية هذا النموذج النفسى التاريخى ، فإن محاولة النظر إليه بوصفه إطاراً عاماً لتصنيف المادة الخام التى يستقى منها الفنان ، تكشف عن التباس ضمنى لمفهوم « الخيال » عند الباحث . فهو أشمل من أن يكون مجرد (ملكة) تستدعى الصور المسايرة لعالم الإدراك المباشر فى الأعمال الأدبية ؛ إذ إن آفاقه الأوسع تمنح فعالياته معنى الانعطاف والتوافق المتجددين .

من هنا فإنه لا حاجة من أجل فهم النص لإضفاء أية أهمية خاصة على ما أطلق عليه الباحث « المقاصد المضمرة أو الظاهرة » لمبدعه ؛ فهى لا تؤلف سوى عامل واحد ضمن مؤشرات عدة ، من منطلق احتمال كثيراً ما يحدث ، وهو عدم توافق المضمون الفكرى لعمل أدبى ما مع النظرة الفكرية الشاملة لمبدعه ، أو أن يحمل المنهج الفكرى للمؤلف فى طياته فهماً وتقويماً زائفين للواقع بدرجة أو بأخرى ؛ وهو ماعناه تولستوى مراراً بقوله : « إن أبطالى وبطلاتى يتصرفون أحياناً خلافاً لما أريد . إنهم يقومون بما يجب أن يقوموا به فى الحياة الواقعية ، وكما يجب أن يتم فيها ، وليس كما أريد » .

ذلك أن المضمون الفكرى للمبدع لا يصاغ برغبته الذاتية وحدها ، بل يتشكل كذلك بحدة التعبير عن وعيه ، وبقوة المواضعات الاجتماعية والثقافية الموجهة له .

ولعل هذا ما حدا بالباحث إلى التمييز بين اتجاهه واتجاه البنيوية التوليدية كما أورده لوسيان جولدمان L. Goldmann فى كتاباته . ففى الوقت الذى يركز فيه الاهتمام على ذاتية الفنان ، نجد البنيوية التوليدية تسعى إلى التأكيد المبدئى على أن العمل الأدبى ناتج اجتماعى بقدر ما هو إبداع فردى ، أو أكثر مما هو كذلك .

على أية حال ، ربما مثلت هذه الدراسة دعوة إلى علم اجتماع الأدب أن يبلور منهجيته ويكمل عدّته للتعامل مع الواقعة الأدبية .

الأدب وجدليات التحديث

لدى دراسة مختلف العلاقات بين العمليات الاجتماعية والأدب ، تواجه الباحث السوسيولوجى إحدى المشكلتين الأساسيتين أو كلتاهما؛ أولاهما هى مشكلة السبيل إلى إدراك العملية الاجتماعية المضمرة فى عمل أدبى ؛ والثانية هى التأثير الحقيقى لهذه العملية على العمل .

ولقد تبدو المشكلة الأولى أيسر فى التعامل معها ، حيث إن كل ما يحتاج إليه المرء فى تحليل الأفكار الاجتماعية المضمرة أو الظاهرة للكاتب(١) ، هو قدرة على قراءة علامات وتنظيم مفاتيح يمكن بواسطتها استخراج معانى هذه الأفكار ؛ وهذه ليست بالمهمة العسيرة . فالأمر هنا يتطلب رؤية عامة تضع أيدينا على وجهة الأفكار وكنهها ؛ وهو ما تتكفل به سرعة إدراك مدربة ، بشكل أو بآخر .

وتبدو المشكلة الثانية مختلفة إلى حدّ ما فى التعامل معها ، وتعنى محاولة اكتشاف الدلالات التى يمكن بها قياس التأثير الذى يُفترض أن عملية اجتماعية* تمتلكه على عمل أدبى ، خصوصاً إذا كان هذا العمل لا يركز بوضوح على هذه العملية ونتائجها .

وفى هذه الحال تبدو الحاجة أمس إلى نماذج نظرية لإدراك البيانات قبل تقديم ملاحظات صادقة أو زائفة حولها . ومن الملحوظ أن علم اجتماع الأدب غير قادر بعد على تقديم مثل هذه النماذج .

إن غرضى الرئيسى هنا هو أن أتقن ما يلى : أولاً نظرية لبناء العمل الأدبى (أو المسرحى بشكل أوضح) ؛ وثانيا نظرية حول التأثيرات التى يُتوقع من عمليات التحديث الاجتماعية أن تمتلكها حول الخيال ؛ وثالثا بعض تصورات للطريقة التى تتشكل بها المادة الخام للخيال فى بناء الأعمال الأدبية ، فى حين يهمنى كذلك ما إذا كان هذا النمط من التحليل يمكن أن يلقى الضوء على مسألة القيمة الجمالية للمنتج الأدبى .

ولقد وضعت فى اعتبارى استخلاص فائدة امبيريقية لهذه النظرية ، عن طريق تقديم تحليل موسّع لعملين أدبيين ، فاخترت مسرحية رائدة من جمهورية لتوانيا السوفيتية ، نشرت عام ١٩٦٧ ، وأخرى من إستونيا نشرت عام ١٩٦٩ . وكلا العملين يمتلك صلاحية إلقاء الضوء على الطرق التى يمارسها كاتبان يتبعان تقليدين مميزين ، عبر إطار متماثل للنظم الاجتماعية ولعمليات التحديث المتشابهة . ففى كلا هذين العملين ، حددت الصور العصرية للتحديث خلال التجربة السوفيتية ، وإن كان يمكن أن نفحص أيضاً التأثير الأدبى للاتجاهات الأكثر عمومية للتحديث* فى آن معا عبرهما .

* تعنى العملية الاجتماعية Social Process نموذجاً من نماذج التفاعل الاجتماعى المتكررة والقابلة للتحديد . وتنطوى القائمة التقليدية للعمليات الاجتماعية الكبرى على : الصراع ، والتنافس ، والتمثل ، والتثقف ، والتوافق ، والتخصص ، والتمايز ، والتدرج الطبقى .

وينظر كثير من الدراسين إلى علم الاجتماع على أنه دراسة للتفاعل الاجتماعى ؛ أى دراسة للعمليات الاجتماعية . وجدير بالذكر أن العملية الاجتماعية تعد نموذجاً للتفاعل الاجتماعى يمكن ملاحظته فى حدود مدة زمنية محددة . ويطلق على النموذج الذى يقبل الملاحظة فى مدة محددة مصطلح « بناء » . لمزيد من التفصيل ، انظر :

د. محمد عاطف غيث (تحرير ومراجعة) : قاموس علم الاجتماع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ ، ص ٤٣٤ .

* يعرف سيريل بلاك C. Black، التحديث « Modernization بأنه العملية التى يتم بواسطتها تبنى النظم المتطورة تاريخياً ، ونقلها لأداء وظائف جديدة ومتغيرة . والعملية من وجهة نظره تعكس تطور المعرفة العلمية على نحو يسمح بمزيد من التحكم فى ظروف البيئة الطبيعية . وهذه التغيرات هى التى صاحبت الثورة العلمية والصناعية فى الغرب . لمزيد من التفصيل ، انظر :

Black, C.E : The Dynamics of Modernization, Harper and Row, N. Y., 1966, p. 7.

ابتداء ، سوف أقدم تساؤلاً ساذجاً ، غير مسبوق بأية تصورات منهجية ، حول أفكار التغير الاجتماعى المضمرة فى العمل الأدبى نفسه ، ثم أقوم بتحليل العمل الثانى على أساس فرض منهجى علمى ، تطور فى دراسة العمل ، وسوف يكون مقترحاً على أنه مثال عام لتحليل الأعمال الدرامية .

العمل الأول هو مسرحية « الحب ، وموسيقى الجاز ، والشيطان » Love, Jazz and the Devil[٢] ، التى ألفها الكاتب الليتوانى جيوزاس جروزاس J. Grušas (ولد عام ١٩٠١)٪ . والمسرحية تصور ثلاثة شبان وفتاة من الموسيقيين الهواة الذين استهواهم (ماعدا الفتاة) البحث عن تجارب حادة فى الموسيقى الغربية ، والرقص البرى ، واللغة المبتذلة ، والشجار المشترك ، وتعاطى الكحول ، وحيث يبدو سلوكهم انفعاليا ، وسريع التأثير ، يتسم بالتغيرات الفجائية للمزاج والحالات غير السّوية . ويفسّر إحساسهم بالضجر نقص المعنى والمغامرة ، وضياع الأمل فى حياتهم (وهو ما يعبر عنه بأنهم مجموعة من المرضى الذهانيين) .

أحدهم مخادع وانفعالى بلا أية رغبة واضحة ؛ والآخر مشغول الذهن بأشباح القتل والاغتصاب ، دون أن يقدم على أية جريمة . والده معلم سابق للفلسفة البورجوازية ، وخبير فى مفهوم الحب كما ورد فى الفلسفة الألمانية ، على الرغم من أنه يرعى فى منزله عشيقة ابنه وطفلها ؛ والثالث شديد العنف ، وابن قاضى ادعاء شيوعى ، قام ذات مرة بتعذيب والد زميله معلم الفلسفة . وكونهما صديقان حميمان ، يفسر أن أخلاقهما يمكن أن ترى بوصفها نتاجاً للتعارض التاريخى بين النظريتين المثالية والمادية ممثلة فى أبويهما ، وحيث التأليف بينهما على الرغم من ذلك ، لا يمثل تكاملاً لنظام أعلى بالأسلوب الهيجلى ، بقدر ما هو خواء داخلى بحثاً عن حالات احتدام متغيرة . ومصدر هذا الخواء يبدو فى حقيقة خيانة والديهما لجذوة الإنسانية ؛ فمعلم الفلسفة بولعه غير الفعال بالكتب ، وبخيبة الحب فى الموقف الحقيقى ؛ والقاضى بمشاركته فى تعذيب البؤساء ممن يطلق عليهم « أعداء الشعب » . وهذا ما يعنى أن هذا الخواء ليس إلا نتيجة خيانة لبضاعتين أيديولوجيتين ، ومن ثم إبطال لهما

وبرغم أن كلا من القاضى والمعلم جاءا من بيوت طيبة ، حيث كانت أماهما (ماتتا الآن) قريبتين من زوجيهما وأبنائهما ، وكذلك أبواهما ، فإنهما يمثلان نتاج بيتين مهشمين . أما الفتاة البريئة ، التى تشع بنقاء الحب ، فقد هجرها والداها . ويحتفظ الشاب الثالث ، وهو لقيط ، بمقاومة الشر المتمثل فى أصدقائه . وهذان الأخيران يتحصنان ، بدرجات مختلفة ، ضد فساد الروح بحلمهما بعودة الأم ــ الأم الخائنة التى هجرت أطفالها . وكلاهما لا يلومها ؛ لأنهما (يعتقدان) أن هذه الخيانة كان دافعها حبها لإنسان ما آخر ، فى حين أن خيانات الأبوين الأيديولوجيين للولدين الآخرين كانت غير شخصية ، ودون حب .

ويجد جروزاس خيراً فطرياً فيما يعمل بعيداً عن الحب ، حتى ولو كان هجر أم لأطفالها ، وشراً متناهياً فيما يعمل دون حب ــ من كتابة الكتب ، إلى تصور بناء مجتمع عادل .

ولقد تبدو هذه الخاتمة نفسية إلى حدّ ما ، وأنها يجب أن توضح بدقة من خلال مفاهيم ميتافيزيقية . وفى إحدى مستوياتها ، أشك أن الأم الهاجرة ، التى توحى عودتها المتوقعة بالخير ، هى صورة جروزاس للإيمان الدينى . إن الأمّين اللتين تمثلان هذا الإيمان قد ماتتا سوية من أجل هؤلاء الأطفال ؛ وكل ما هنالك أنها هجرت هؤلاء الذين ظلوا غارقين فى الوهم والأمل . وهى لهذا ، ربما تعود بعد أن تثوب وترجع عن أنانيتها .

إن حلم عودة الأم الخائنة هذا يقدم رؤية تطهير من خلال إيمان دينى نابع من قناعته الذاتية والأواصر التى تربطه بالماضى . إنها هذه الرؤية التى تؤكد « إغواء الخير » الذى قيل إن الفتاة تمثله ، مادامت قد هوجمت وقتلت دون قصد على أيدى هؤلاء الأطفال . إن الكشف الأساسى لجروزاس هو كراهة الناس مجسدة فى الصراع بين أسلوبين عقليين مختلفين .

أما مسرحية « لعبة سندريلا » The Cinderella Game[٣] التى ألفها الكاتب الإستونى بول إيريك رومو P. E. Rummo (ولد عام ١٩٤٢) ، فيرتكز تحليلها على فرضية منهجية ترى أن بناءها يتكون من أنساق واضحة ، وأنه لكى نفهمها ، يجدر بنا أن نؤكد ، بشكل اقتصادى ما أمكن ، كل الأنساق المميزة التى يمكن الاحتياج إليها لتوضيح ما يبدو فى المسرحية . ويعد النسق مجموعة من الأحداث التى تتصاعد بآلية مميزة ، وكل نسق يجب أن يكون متماسكا داخليا ، ومستقلا نسبيا عن بقية الأنساق الأخرى المماثلة[٤] .

وطبقاً لهذا المدخل ، فإن بناء المسرحية يفهم لا عن طريق السؤال حول ما يفعله الممثلون (أو ما يعنونه بأدوارهم) ، ولكن ــ بالأحرى ــ عن طريق الأنساق المماثلة التى يشاركون فيها . إن مشهداً بعينه لا يكون هو نفسه مكوناً للنسق ، ولكن يكوّنه منتوجه الذى يمثل مفتاح طبيعته . فثم مشهد يحل محله مشهداً مختلفاً يقدمه ، يمكن أن ينتج بواسطة المبدأ الذى يحكم عمليات النسق الذى هو فيه بمثابة المفتاح .

ولو قد تم التحليل البنائى بشكل مقارن ، لوجب أن يكون نسق المقولات الذى يفرزه معمما بشكل كاف ، كى يضحى مناسباً بطريقة ملائمة للأعمال الأدبية التى تختلف اختلافاً كبيراً فى الأسلوب والمحتوى كليهما (ولكن ربما حدث هذا خلال النوع الأدبى نفسه) .

وبناء مسرحية «لعبة سندريلا» ، وربما كان كذلك بناء أعمال مسرحية أخرى ، يمكن ملاحظته بما هو أنساق مترابطة ذات أنماط أربعة : أنساق الوقت ، وأنساق الأدوار ، وأنساق الصراع ، وأنساق القوة . وهى أنساق يتخلل كل منها الآخر فى موقف أساسى ، يتمثل فى مسرحيتنا على النحو التالى : بعد سنوات تسع من زواج سندريلا ، لم يتأكد للأمير ما إذا كان قد حصل على سندريلا الحقيقية ، وبدأ البحث عن الحقيقة .

أول نمط للنسق الذى يظهره التحليل البنائى فى تناول « رومو » لهذا الموقف ، يتكون بدوره من أنساق متعددة للوقت ، إذ يمكن تمييز ثلاثة أنساق للوقت فى المسرحية : الأول ، يشتمل على التصورات الذاتية المتعددة لمفهوم الوقت ، أو الطرق المختلفة التى تتحقق من خلالها تجربة مرور الوقت بالنسبة إلى كل ممثل على حدة . ففى مختلف الأنساق الشخصية ، يضحى الوقت مزعجاً (للجيل القديم القوى ــ الملك ، والسيد ، والسيدة) ، أو يمهد السبيل لتحول السعادة إلى صحوة

(للشاب الحساس الممتاز ــ الأمير) ، أو يعاش بوصفه جهداً مستمراً للعمل المنزلي والانتظار (للمراهقة غير المحظوظة ــ الفتاة) .

ويظهر النسق الثاني للوقت عن طريق الطقس الاجتماعي للزيارات السنوية المكررة للأمير وسندريلا إلى المنزل الذي وجدها فيه ، حيث كل مشاهد هذه الزيارات ، بأحاديثها المتشابهة ، وما يتصل بها من الترحاب بها ، نمطية ومقدمة دون استخدام الشخصية .

فإذا استطاعت الأوقات الشخصية أن تمتلك ظلالا مختلفة ، فإن الوقت الاجتماعي يظل مهلكاً في تكراره .

والنسق الثالث للوقت مقترح في النهاية ، عندما فارق الأمير سندريلا وهو غير متأكد منها ، فيما الفتاة الشاحبة ، التي حلت محل الأميرة في العائلة ، قد أخبرت أنها سوف تحصل غدا على دورها ، مثل سندريلا ، لكي تذهب إلى حفل الرقص ــ في قصر آخر في الغالب ــ وتقابل أميرا آخر .

تلك حادثة إذا حكمنا بمقارنتها بالأميرة سندريلا التي كانت قبلا في قلب هذه التجربة ، فسوف تحول فتاة غير متأكدة من نفسها إلى أميرة خجول . لكنها كذلك سوف تغير من جاذبية إنسانة اجتماعية ، ولو بشكل غير كامل ، إلى ممثل آلي لدور اجتماعي .

هذا ما يبدو عليه اكتمال التطفل العجيب للوقت الأسطوري في الطقس الاجتماعي ؛ هذا التطفل الذي يؤكد هويته ويفتن العالم ، لكنه يرسم أقنعة تغذي قاعدة للعرض الآلي لطقس اجتماعي جديد عندما تنتهي اللحظة الأسطورية ــ أعني العملية الڤيبرية لطقسية الكاريزما* .

وفي أي الأحوال ، عندما تنعش الطبيعة نفسها في الربيع ، فإن المجتمع لا يستطيع . إنه يحتاج إلى الأسطورة لكي تنعشه .

والنمط الثاني للنسق في المسرحية هو نسق الأدوار**، الذي يبدو مغلقاً تماماً ومتماثلاً في الغالب . وخطه الأساسي ينقسم إلى نسقين فرعيين : محل الإقامة الذي جاءت منه سندريلا ، وقصر الأمير . الأدوار في محل الإقامة هي للسيد ، والسيدة ، وابنتيها ، وسندريلا الفتاة المهملة . أما أدوار الابنتين فتبقى مجرد أدوار : شواغل معادة ، وواجبات جديدة ، تعلمتاها بالميل المحدد لما تمثله أدوارهما . وهما تستطيعان حتى أن تكونا ملمتين بتفسيرات عقلية لتاريخ أدوارهن .

ولكن البناء الأساسي لهؤلاء النسوة غير الاجتماعيات من الجيل الأكثر شباباً هو دور آلي يجب أن يكون مناسباً لهن شخصياً . وخلال هذا النسق لا تبقى ذاتياتهن الحقيقية ، خلا الأدوار التي يلعبنها . فالنسق العائلي محكوم بمبدأ تقسيم الوظائف البحت . والنسق الآخر الآلي للأدوار يوجد في القصر . فالنسق السياسي يمثل تجسيداً لمبدأ المشابهة الحقيقية للبناء . فالملك له صنو لا يمكن تمييزه عنه هو نائب الأمير ؛ والأمير له صنو آخر هو نائب الملك . ويساعد التنظيم بقوة على ترسيخ هذا النسق ؛ إذ إن الأمير كلما كان في صحة ومع ذلك يعاف المشاركة ، يمكنه أن يحل صنو الملك محله ؛ والأمر كذلك بالنسبة للملك . وهكذا ، فالمستقبل في النسق السياسي يبدو مرتبطاً بإعادة الإنتاج الآلية .

أما سندريلا فتبدو وسيطا للتبادل بين النسقين العائلي والسياسي . ففي مقابل أن يمد النسق العائلي النسق السياسي بنوع من المادة الإنسانية الأولية ، يستقبل النسق السابق (العائلي) التأثير ــ مثل خدمات سندريلا بوصفها عاملة في بلاط السيدة . والأميرة سندريلا هي كذلك وعلى وجه الدقة دور : إنها تؤدي وظائفها بطريقة آلية تماماً (مثال ذلك ، أنها تستخدم دوما العبارات نفسها عندما تمتدح الطريقة التي عاملها بها أبوها وزوجته قبل أن تصبح أميرة) . هي فقط دور دون شخص . واستبدال سندريلا المألوفة بها في النسق العائلي يعني أنها شخص بدون دور . . شخص ذو تنشئة اجتماعية تقوم على الانتظار والتوقع، إنها إيجابية وتلقائية بطريقة هشة ؛ ولكنها لكي تدرك حقيقة شخصيتها فإنها تنظر إلى الصور في غرف الأطفال مقلدة ما تفعله سندريلا . إن إحدى السندرلتين هي النفي التام للأخرى ؛ فالأولى تمتلك كل ما ينقص الثانية . والاثنتان لا تندمجان تقريباً إلا في لحظة أسطورية ، عندما يصير الشخص والدور كلاً واحدا معبّرا عنه بوضوح ــ وهو ما لا يتكرر مرة أخرى . ويشغل ممثلو الظل كذلك ــ الأمير ، والسيد ، والسيدة ــ مواقع في نسق الدور ، ولكنهم أكثر أهمية بوصفهم مشاركين في نسق الصراع والقوة . ومفهوم الصراع يتضمن بعض درجات المساواة بين الخصوم ، حيث تبدو نتيجته مفتوحة . والقوة ، على الجانب الآخر ، تدعم الملكية بواسطة فرد ما أو شيء ما من القدرة الفائقة بحيث يؤدي نوعاً خاصاً من النتيجة . وهكذا فنسق الصراع جدلي ، مقابل جبرية نسق القوة .

وثمة نسقان فرعيان أصليان في مسرحية رومو ، يصارع الخصوم فيهما بعضهم بعضا إلى حد العراك ، وثمة صراع آخر زائف يتمثل في تعرض الخصوم أنفسهم إلى عنصر نشط في محاولة لإغرائه .

ويضم واحد من هذه الصراعات النشطة سيدة المنزل وسيده ؛ ذلك المنزل الذي وجدت فيه سندريلا الأصلية . السيدة تمثل اختلال الحياة ، في حين يمثل السيد الذهن العملي . لقد كان يشارك زوجته في الماضي ، لكنه ، منذ سنوات تسع ، ألف مقاومتها على الدوام . إنهما الآن يحاربان ضد حدودهما أكثر مما يحارب أحدهما الآخر ؛ فالحياة راكدة تدور على وتيرة واحدة ، والذهن العملي يضعف فجأة بالتشويش والفراغ تحت اسم تنظيم الأشياء وجمع الوثائق والمعاملات . وهكذا يمكن مراقبة صراع الحياة ضد الآخر ، بين زوجين عاملين ، بوصفه نوعا من الصراع البورجوازي أو الأبوي القديم .

* ذهل عالم الاجتماع الألماني ماكس ڤيبر M. Weber من النمو الرهيب للبيروقراطية الطقسية (الروتينية) وسيطرتها على النظم الرئيسية في المجتمع ، وخنقها للقوى الكارزمية المبدعة . انظر :

Rex, J. : Discovering Sociology, Routledge and Kegan Paul, London, 1973, p. 49.

** يمثل الدور Role أحد المكونات البنائية للنسق الاجتماعي ، بالإضافة إلى السلوك ، والفاعل الذي يلعب الدور . وهو بهذا المعنى يعني المظهر الدينامي للمكانة Status ، ويشير إلى نمط متكرر من الأفعال المكتسبة التي يؤديها شخص معين . انظر :

Parsons, T. : Social System, The Press, Glencoe, Illinois, Copyright, 1951, pp. 42 — 61.

أما الصراع الذى يشغل به الأمير فهو من نوع مختلف . لقد اكتشف أنه لا يعرف من تكون زوجته (ليس ثم ما يدهش فى هذا ، حيث أضحت مجرد دور اجتماعى أسطورى مؤكد) ، وما إذا كانت هى سندريلا الحقيقية أم لا (إنه لا يعرف ما إذا كان قد عاش مع أسطورة صحيحة أم زائفة) . إن يقظته تمثل تحديا واعيا للحقيقة ــ أعنى الصراع حتى النهاية ، الذى يخوضه شاب ضد الرواية الرسمية المصدقة للحقيقة ، وكذلك ضد الأوجه المتعددة والروايات البديلة التى يكتشفها المرء لو حفر فى المادة الأصلية للوجود ، التى تتبدى فيما وراء الرواية الرسمية .

إن الأمير يتخطى نسق الدور منذ وعى حاجته ؛ فهو يعرف فى نفسه تجسيداً لشك ما ، وللصراع ضد هذا الشك . وصراعه ــ فوق ذلك ــ ليس من أجل تفوق واع وقاطع ــ هو ثبات للعقل الذى يبحث عنه لكى يحتفظ به ــ ولكن كذلك بهدف استيعاب بدهى وإدراكى للكل الأكبر ، فى سبيل أن يمسك من خلاله بكل شىء للحظة ، ثم يطلقه بعد ذلك .

ولكى يستمر هذا النوع من الصراع فى تجربة شاب ، ترى المسرحية أن معضلة الوعى المضاد ربما تكون فى الصراع المميز للحاضر ؛ أى لجيل ما بعد الثورة ، وللإنتلجنسيا الحديثة فيما بعد التحديث .

أما الصراع الكاذب فيتشكل من خلال المنافسة بين ابنتى السيدة والسيدة ، ممثلتى الشهوة والعقل لإغراء الأمير بسحرهما الخاص . لكن الأمير يستجيب للحظة ، ثم لا يلبث أن يدرك أن بحثه الحقيقى لا ينبغى أن يتجه نحو مجرد مباهج مرتبة ومعزولة للجسم أو للعقل ، بل نحو الحقيقة الصحيحة (ربما كانت الحقيقة مبهمة ؛ لأن مكوناتها أضحى بعضها معزولا عن بعض) .

والنسق الأخير للمسرحية هو الخاص بالقوة ، التى تشغل الجميع عدا سندريلا المألوفة ؛ فالأمير مهتم بتحليل الطبيعة الحقيقية لهذه القوة ؛ والآخرون باستمالة الناس وتعيين النواب ليمثلوا مصالحهم فى المواقع المهمة . ولكن ما يظهر فى المسرحية هو أنه لا أحد يمتلك قوة حقيقية عدا السيدة ، الممثلة الفاسدة للحياة ؛ فهى تمتلك القوة على مستويين : الأول ، اكتسابها قوة اجتماعية تفوق فيها سندريلا فى القصور المتعددة للدولة لكى تمثل مصالحها فى استمرار لعبة الحياة أى لعبة سندريلا نفسها . وعلى المستوى الثانى ، استحواذها على القوة الأسطورية لتحويل فتاة الظل إلى سندريلا ذات الحذاء الذهبى ، التى سوف يتزوجها الأمير . إنها حياة فجة ، تكشف عن قوة الاعتداءات السحرية للوقت الأسطورى فى الطقوس الاجتماعية المعادة . أما عن الآخرين ، ففى حدود إمكاناتهم تتحدد حقيقة القوة لديهم . أما بالنسبة للأمير المهتم بطبيعة الحقيقة فحسب ، فإنها تتحدد فى قوة الوعى لديه من أجل تعرف الحقيقة نتيجة لبحثه عنها . لقد حاول أن يواجه الحقيقة ويكتشفها عن طريق إساءة معاملة سندريلا المألوفة ، أو استخدام الحذاء الذهبى ، الذى لم يناسب حتى المرشحة الأكثر شبها ، أو حتى مراقبة فتاة الظل . هكذا بدا الأمير نمطا للمثقف الذى لا هو بالمفيد ولا بالقادر على الانتظار ، والذى لا يفعل شيئا خلا محاولة فهم الحقيقة التى تفر منه لأنه يحيا فى إهابها . وهو لم يكن يعرف كذلك أن الحذاء ــ أى الأداة التى استخدمها لكى يجلو الحقيقة - هو نوع من الإنتاج المعد للتصدير بشكل فاسد . إن الفكرة التى احتفظ بها بوصفها مقياسا صحيحا للحظة السحر الأسطورية ترفد المناسبة الوحيدة المتاحة فى المسرحية للسيدة العجوز كى تشعر بالضعف فى تسلطها . (تمثل هذه الفكرة كذلك تحديا للمؤلف بوصفه منتجا لمقاييس الحقيقة الصحيحة) .

إن نسق القوة فى مسرحية « لعبة سندريلا » ليس إنسانيا . إنه نسق تستغل فيه حياة عاجزة أناسا كى تتمسك بالقوة . إن قوة الحياة تعتمد على قابليتها لتوليد لحظات أسطورية تبرز نظاما طقسيا اجتماعيا . وقدرة الناس فى مقاومة ظلم الحياة تعتمد على قابلية محتملة لتشييد مقاييس صحيحة للحظات الأسطورية لخبرتهم ، وللاحتفاظ بهذه المقاييس بوصفها تعريفات أساسية للحقيقة الاجتماعية التى يحتجزونها لأنفسهم .

عبر هذه الفكرة ، يكشف رومو حسا لإمكانية سحر نفاذ ، حتى خلال النسق المغلق للحياة ، بدلا من الإلحاح على ضرورة عدم التوهم ، مثلما يفعل المؤلفون الغربيون(*) .

لقد قرأت مسرحية جروزاس قبل الأخرى بعام ، فبدا لى منهج التحليل الوصفى حينئذ مناسبا لرصد محتواها سوسيولوجيا . ومع ذلك ، ففى محاولة تحليل « لعبة سندريلا » واجهتنى طبيعتها الأساسية ، وافتراض الحاجة إلى مفهوم واضح لبنية من الأنساق بهدف الوعى بما يدور فيها . لكننى حين شئت تطوير المنهج فى تحليل مسرحية رومو « الحب ، وموسيقى الجاز ، والشيطان » ، اكتشفت أنه مناسب وقابل للتطبيق بشكل عام ، برغم ما قدمه من نتائج زهيدة ، خصوصا بالنسبة لنوع معين من العمل الدرامى يقدمه مؤلف معاصر ومزيف ، ممن تدرب عقله على الطريقة العلمية للتفكير فى عبارات ذات أنساق محددة ، وآليات مرتدة ، إلى غير ذلك من الطرق ، حتى فى التعامل مع موضوع إنسانى .

إن رومو يظل مجرد إنسان ، فى حين أن جروزاس نمط أكثر تقليدية لإنسان يميط عمله اللثام عن رؤية كونية متفردة بأكثر من تخيل لاختلاف أنساق متفاعلة . وربما كان مدخلى أكثر ملاءمة للتطبيق على الأعمال المسرحية الخاصة بالمجتمع الصناعى المتقدم ، وعلى وجه الخصوص المسرحيات التى يتحتم إنتاجها . إن التصور الذى قدم المجتمعات الصناعية ربما ينتج نمطا واضحا من الأدب الدرامى بمستويات واضحة ذات قيمة جمالية ؛ وهو تصور يؤكد النتيجة الأكثر عمومية : ما تأثير العمليات الاجتماعية ، وعمليات التحديث بالأخص ، على بناء الأعمال الأدبية ؟ وكيف يمكن لهذا التأثير أن يتحول فى ذهن المؤلف إلى أبنية مدركة ورمزية ؟ ولسوف أقدم تساؤلى هذا فى نموذج نظرى ، قد لا يكون منبثقا من العمل الأدبى ، ولكن بالأحرى من التأثيرات النفسية العامة للتحديث البنائى الاجتماعى ، بهدف توضيح الأبنية التى وجدناها فى المسرحيتين من خلاله .

والافتراض الأساسى الذى تشير إليه فكرتى عن التحديث النفسى يتلخص فى أنه عندما يتأثر العقل البشرى بأية عملية اجتماعية ، فإنه يتشكل إما بتأكيد هذه العملية وتحقيق هويته بواسطتها ، متبنيا ملامحها كما لو كانت ملكة ، أو بالتمرد عليها ومعارضتها . وهكذا ، تعمل آليات الخيال عن طريق القدرة الأساسية للاختيار بين ما هو أكثر تأصلا فى الحقيقة الاجتماعية الظاهرة ، وما هو مفتقد فيها . وعلى سبيل المثال ، إذا كان الاتجاه السوسيولوجى ينحو نحو بيروقراطية

رشيدة ولا شخصية ، فإن حصيلته النفسية ربما كانت أكثر تنظيما وتعقلا ، متمثلة فى نمط غير عاطفى للشخصية ، يتعلق بالاستخدام النظامى للأدوار أكثر مما يختص بمشكلات ذاتية أو ميتافيزيقية . ولكن فى عملية رد فعل للاتجاه السوسيولوجى ربما أظهر نمط غير رشيد للشخصية ميلا نحو الرومانتيكية ، والتعبيرية ، والصوفية ، والسياسة ، وثقافة الاستغراق . . . أعنى مجموعة من القواعد الاجتماعية الثقافية ، على نحو يجعل المعضلة النفسية الثقافية حذرة من التداخل الوظيفى ، وعدم إدراك كلية الحقيقة الاجتماعية ، حيث تمثل الاستجابة النشطة للوعى بالتداخل فى بذل الجهد لتوضيح الغموض فى العلاقات المركبة ، فى حين تمثل الاستجابة النشطة للوعى بعدم الإدراك بحثا عن تبسيطات عاطفية ، كلها نماذج صحيحة لطبيعة الأشياء والأنساق التى تعى نفسها[٦] .

ولسوف أحدد عملية التحديث النفسى بالوعى المتزايد بهذه المعضلات (يوجزها الجدول رقم « ١ ») ، حيث تتأكد الاستجابة التحديثية لأى اتجاه من الاتجاهات الاجتماعية للتحديث ، أو تنكرها الاستجابة التقليدية . فإنسان ما بعد التحديث يعى هذه المعضلات ويناضل من أجل التمييز بين التحديث والتقليد بمواد نفسية ثقافية ، دون كبح أحدهما على حساب الآخر[٧] . ويلاحظ أننى لا أستخدم « التقليدى » هنا بمعنى سياسى ، وأن مفهومى لما بعد التحديث يختلف عما قدمه دانييل بيل D. Bell وآخرون[٨] .

جدول رقم (١)
العلاقات المفترضة بين الاتجاهات
الاجتماعية وتأثيراتها فى الشخصية والثقافية

الاتجاهات الاجتماعية	التأثيرات فى الشخصية والثقافية	
	المتغير التحديثى	المتغير غير الرسمى
البيروقراطية	لغة رشيد ومنظم وغير شخصى ـ شكلية (فى اللغة وفى مستويات التقويم)	غير رشيد بشكل جلى (رومانتيكية تعبيرية ، صوفية ، فردية) ـ رسمية (غير مبررة ومرتجلة)
تنوع الوظائف	انفصال ، وإلغاء مشاركة المتخصصين	اتصال أو انفصال ، واغتراب البسطاء .
وحدة النظام الاجتماعى	تراتبية فى الضبط ذاتية القمع التركيز على الشخصية والثقافة	مساواة فى الضبط رفض القمع عدم التركيز على الشخصية والثقافة
المجتمع الجماهيرى	تكرار مقنن	الحاجة إلى إعادة تأكيد وحدة الفرد والجماعة
التدفق	توجيه الانفاق لدرجة أن كل شيء له احتياطى كبير ، ومن ثم فلا محل لكل ما هو ذو قيمة	فراغ داخلى ـ الحاجة إلى تقديم أشياء من من أجل التعبير عما هو ذو قيمة .
النمو التكنولوجى	تفوق	انحلال
التقدم العلمى	معرفة أسس عملية الأنساق	خبرة حسية بالتفصيلات المادية
الاسراع فى التغير	إرضاء مباشر ـ تجريب مستمر	وعى الاستقرار ـ استرجاع التراث
التعقد الاجتماعى الثقافى المتزايد	الترابط بين الأجزاء ـ تفسير الغموض	عدم إدراك الكل ـ حلم التبسيط
الوسائط الالكترونية	حيوية ـ صفات آنية وزائلة ـ عمليات أكثر منها نماذج	فقدان الحس والحركة ـ نقص المعرفة الأولية بهذه الوسائط

إن المادة الأولية للخيال لا يمكن أن ينظر إليها بوصفها استجابات للعمليات الاجتماعية فقط ، بل بوصفها ناتجا لما تشارك فيه كل المجتمعات الآخذة فى التحديث ، وبوصفها كذلك تنمية للأبنية الاقتصادية والقرابية والسياسية والطبقية لمجتمعات معينة . ولكى أحدد جردا سوسيولوجيا نافعا لهذه المادة ، فإن تقاليد المجتمع الثقافية المميزة ، ربما كانت بيئتها ونطاقها ، بالإضافة إلى القادة والأحداث ؛ وهو ما يعنى كل ما يطابق الخيال أو يتضاد معه .

ولقد يمكن القول إن النموذج النفسى التاريخى لأعمال الخيال يمتلك ثلاث ميزات صالحة لصياغة تحليل أدبى :

(١) فهو ، من ناحية ، يمدنا بإطار عام نافع (ثقافى وتاريخى) لتصنيف المواد الأولية التى يمتاح منها خيال الفنان ، عن طريق العمليات التاريخية الاجتماعية وخصائص تنظيم مجتمعه .

(٢) وهو ، من ناحية ثانية ، يساعد على إدراك أساس الوعى فى النتاج الأدبى وديناميانه الاجتماعية وملامحه ، ومدى استخدام هذه المواد الأولية فى صياغة الأعمال الأدبية ، أو مدى تجاهلها وتعتيمها .

(٣) وهو ، من ناحية ثالثة ، يعين على توضيح العمل فى خيال الفنان بشكل فردى مميز ، حيث إن شخصية الفنان ربما كانت واضحة فى طريقة استخدامه لهذه المواد .

إننى فى الحقيقة أشك فى أنه لكى نتعامل تعاملا ناجحا مع مواد أولية تشتمل على خصائص مزاجية وعقلية متداخلة فى عمل فنى (مثل خوف الطفولة الذى لا يكون مألوفا فى المجتمع) فإن الفنان قد يلجأ إلى استخدام نماذج مقننة يزوده بها المجتمع مادام لم يستطع أن يجعل هذه المواد الأولية واضحة للآخرين . وبناء على ذلك فربما تظهر تنشئة الفنان الاجتماعية أكثر وضوحا فى تناول هذه المواد على حين تظهر خصوصيته فى طريقة تعامله مع المواد التى يستمدها من المجتمع . وفى عمل فنى كبير قد نتوقع امتزاجا بين المواد التى يكون المجتمع مصدرا لها والمواد التى تكون الذات منبعها . ويتحقق هذا الامتزاج فى أشكال فنية مناسبة لكليهما . وهنا يمكننى مقاربة بعض من هذه القضايا فى تعليقاتى الختامية حول العملين اللذين قمت بتحليلهما من حيث الأبنية الخاصة بهما .

يخيل إلىّ أنه فى حين يختلف المحتوى الظاهر للعملين كل الاختلاف ، فإن كثيرا من المادة الأولية للخيال ، وكثيرا من الصفات النفسية الثقافية لهما متشابهة . إن نصيبا أوْفى من مادة العملين الأولية يمكن أن يتأكد بوصفه عناصر للمعضلات العشر للتحديث النفسى الثقافى المشار إليه فى الجدول . كذلك فإن أساليب تناول المؤلفين المختلفة لهذه المواد تبدو متقاربة فى تفسير الاختلاف بين العملين من حيث القيمة الجمالية . والاختلاف الرئيسى هو أن « رومو » يستجيب ـ إلى حد كبير ـ لمعضلات التحديث النفسى الثقافى ، ويتعامل معها على مستويات أكثر ، وفى تنوع أشمل ، مما فعله « جروزاس » . وفى العمل الذى قدمه هذا الأخير ، يظهر كل ما أدركته بوصفه نتائج نفسية للبيروقراطية على مستوى واحد ، نتيجة للاختلاف بين الذكور فى الجيل الأكبر ممن يمثلون الاستجابة التحديثية ، وبين الشباب من كلا الجنسين ، ممن يمثلون متغيرين للاستجابة التقليدية ـ حبا وكراهة .

ولكننا فى مسرحية « رومو » نلاحظ أن السجل النفسى الممكن لتأثيرات البيروقراطية يبدو فى أنساقها على نحو مختلف عن الصيغ المؤثرة أساسا :

١ ـ فنسق وقت الطقوس الاجتماعية المكررة سنويا مسوّغ بشكل آلى ، والتطفل المحير للوقت الأسطورى فى هذا النسق يظهر بوصفه عنصرا تقليديا .

٢ ـ أنه منذ اضطلعت كل واحدة من هذه التطفلات بسياق جديد للطقوس الاجتماعية المكررة ، فإن هذا السحر الأسطورى غير المنطقى ظل مجرد وسيلة لتنشيط النسق الآلى للطقس الاجتماعى .

٣ ـ أن رمز عدم منطقية الحياة يتوقف على تسيير آلى لمنطق مستمر .

٤ ـ أن نسقين فرعيين من نسق الدور قد سُوّغا بشكل منطقى ، مع أن ممثلين آخرين لم يهيأ لأدوارهما فى هذه الأنساق ، وانهمكا فى صراع غير منطقى : أحدهما باسم النظام وضد الحياة ؛ والآخر باسم وعيه وضد الرواية الرسمية للحقيقة وغموضها .

٥ ـ حتى الأشخاص الذين لم يهيئوا نسق الدور الآلى على نحو كاف كانوا بمحض الصدفة غارقين فى نوع من التنظيم المتماثل ، على نحو جعلهم يستغرقون فى عروض متماثلة لتفصيلات صغيرة .

٦ ـ أن حالة حياة ساحرة هى نسق من حفلات رقص ملكية مكررة . وهذه الطقوس الآلية الاجتماعية ـ الحفلات ـ تقدم الوسائل لحياة ساحرة ؛ وهذه الحياة الساحرة ـ شخصيات سندريلا المتعددة ـ تقدم الوسائل لممارسة طقوس اجتماعية آلية (الزيارات السنوية المكررة) .

نحن إذن بإزاء نموذج بنائى معقد فى نواته ، ومتماثل فى جماليته . كذلك فإن المادة الأولية المقدمة فيه بواسطة الخبرة المكثفة لمعضلة النسق الآلى غير الشخصى مقابل الشخصى غير المنطقى ، قد استخدمت لتشييد مجموعة من الأبنية ذات الدلالة ، التى تمثل تماما تخيلات لكيفية تفسير المعضلة فى مواقف خاصة ، يتوقف كل عنصر من عنصريها على الآخر . وفى قلب هذه الأبنية ، نكتشف فرضية تلازم العناصر المنطقية ، وغير المنطقية وأسلوب تداخلها واستمرارهما فى صياغة العملية الآلية الكونية .

أضف إلى هذا المعالجة المتنوعة ، ثم عددا من معضلات التحديث النفسية الثقافية فى مسرحية « رومو » . كذلك فإن المسرحية الأخرى لا تحتوى على أية مادة من خبرة الكلية الاجتماعية الثقافية المتزايدة ؛ إذ تم إدراك هذه المادة فى شكل وعى للصراع بين غموض العلاقات المركبة والبحث عن تبسيطات عاطفية كافية . ومع وضوح هذه المعضلة فى قلب مسرحية « جروزاس » ، نجدها تغيم فى بنائها المرئى . وفى الجانب الآخر ، يعترف « رومو » بهذه المعضلة على مستويى إشكالية المسرحية وبنائها ؛ فإشكالية صراع الأمير تتوزع بين الأسطورة والحقيقة الاجتماعية . وربما لم يستطع « رومو » تحديدها بهذه الصورة ، لكنه يقرر ذلك من خلال البناء الثابت لمسرحيته ؛ إذ يتغلب على معضلة التعقيد غير المفهوم فى مقابل التبسيط العاطفى بشكل فنى ، عن طريق فك أبنيته المعقدة

المتعددة المستويات إلى شكل بسيط لمسرحية قصيرة وجريئة ، تتتابع فيها الأحداث ، دون خلفيات أو مشاهد مكررة ، أو إشارات ثابتة معقدة . إنه يمتلك أنساقا بنائية معقدة ، تقارب قوالب بسيطة مرئية ، توازى تقديم وظائف مختلفة للأنساق المتعددة . والنتيجة هى تعقيد بنائى كبير يعمل من خلال قوالب بسيطة ، على عكس ما يفعله بعض المؤلفين الطليعيين حين يقدمون قوالب أكثر تعقيدا من الأبنية المعرفية التى تدعمها ، وإن شاب التعقيد كلا الحالتين .

ولقد يبدو لى أخيرا أن « رومو » قد أعطى اهتماما متساوياً فى حدته لجانبى معضلات التحديث النفسى الثقافى التى يتناولها ؛ وهو ما أضفى حيوية أكثر على مسرحيته ، فى حين مال « جروزاس » إلى أحادية الجانب فى التعامل مع المعضلات نفسها ، حين ركز على الجوانب غير المعلنة للثقافة فى رفد جوهر مسرحيته ، واستخدم العناصر التحديثية فى الجزء الأكبر بوصفها متغيرات خلفية لتوضيح الطريقة التى أوجدت الثقافة غير المعلنة ، ولكن العناصر التحديثية لم تكن مضمنة بصورة مباشرة فى تصعيد الحدث الأساسى فى المسرحية . وكذلك لم تسمح هذه النظرة الأحادية النسبية باستخراج التنوع الداخلى فى المادة المستخدمة ، فى حين ظهرت جوانب الصراع بين صورتى « المحب والمدمر » التى تشتمل عليها الثقافة غير المعلنة فى المسرحية . وهكذا يمكن القول إنه لما كان « رومو » يستخدم خيالا عصريا موثوقا به فى مواجهة مواد عصرية ، فإنه لهذا شكل كيانا مناسبا لمادة الصفات النفسية الثقافية الأولية التى يتعامل معها ، فى حين يمتلك « جروزاس » شخصية مبتذلة إلى حد ما ، لم يختبر فيها الفرق بين التحديثى والتقليدى ، مع أنه يدرك كليهما إدراكا عصريا .

ولعل ما هو مضمر فيما أسلفت ، قد يتضح الآن من حيث هو نموذج سوسيولوجى لتحليل عمل فنى . وهذا النموذج يميز بين ثلاثة مستويات للتحليل :

١ ـ المادة الأولية للخيال (الصفات النفسية الثقافية) .
٢ ـ البناء المعرفى (الأنساق ذات الدلالة المطابقة فى عمل فنى) .
٣ ـ البناء المدرك (الكيان الظاهر ، أو تتابع الأحداث فى مسرحية) .

إننى أتصور الأعمال الدرامية التى تنسب إليها قيمة جمالية بما هى أبنية معرفية معقدة ، قابضة على مجموعة كبيرة من المادة الأولية للخيال فى ظروفها التاريخية ، ومضمّنة فى أبنية مدركة هى أبسط من محتواها المعرفى .

ولعل هذا المدخل يبدو أكثر ملاءمة للتطبيق على الفنون النسقية ، التى تتأكد فيها هوية المستوى الثانى بوصفه حضورا . وهو مستوى لا تثبته الدراما فحسب ، بل نجده فى كثير من الأدب الملحمى ، والرقص ، وأنماط معينة من القص ، وإن افتقدناه فى الشعر الغنائى ، والموسيقى ، والتصرير غير التمثيلى ، إلى غير ذلك من الفنون التأثيرية ، التى تتحول فيها على الفور المادة الأولية للخيال إلى بناء مدرك . وعلى الجانب الآخر ، فإن صياغة مفاهيم الأنساق الفاعلة فى الفنون النسقية (التى يمكن أن تقرأ بوصفها أبنية معرفية) يحدث إما قبل أن تتحول المادة الأولية إلى بناء مدرك ، أو فى أثناء هذه العملية ، بوصفها جزءا منها .

وصياغة المفاهيم هذه ليست بالضرورة عملية مدركة ؛ فالمسألة الأساسية هى تلك التى تؤدى إلى ما يمكن أن يعامل بوصفه أبنية معرفية . ذلك أن معاملا واحدا للقيمة الجمالية فى كل من الفنون النسقية والتأثيرية يبدو كما لو كان فعالية تبسيط غير محول (قوالب يمكن أن تستنتج أو يستدل على محتوياتها الأصلية الأكثر تعقيدا أو الأكثر غموضا دون خسارة) .

قد تلوح ثم مشابهات بين هذا المدخل ونظيره عند لوسيان جولدمان L. Goldmann . لكن جولدمان يفترض أن الوجود الموضوعى فى الحياة ذو رؤى عالمية كونية (أو ذو وعى جمعى غير مدرك فى عمله الأخير)[9] ، يستطيع الكتاب فقط أن يدركوه ويفسروه فى كتاباتهم بدرجات مختلفة . ذلك أن حجم وعيهم يعتمد ـ ضمن أشياء أخرى ـ على درجة التكامل التى يعملون بها ، بطريقة مترابطة تماما ، وأن يفسروا مثل هذه الرؤى الإجمالية (أو حالات الوعى) . إننى أدعى أنه ربما كانت هناك حقب تاريخية تحوى رؤى كونية ، وأن ما هو (هناك) خارج بشكل عام ، وما يقدمه أى مجتمع لفنانيه ، هو الاختلاف بين الصفات النفسية الثقافية (المواد الأولية للخيال) التى يستخدمها الفنان ويقيم عليها تصميمه الخاص ، سواء كانت وثائق خطية أو ملاحظات سلوكية[10] .وهذه الصفات تعكس تحليلا أكثر تفصيلا لما يعالجه جولدمان على أنه حالات جمعية للوعى ، حيث إن ما يلاحظه على أنه صفات عامة أحلّله أنا إلى عدد كبير من الأبعاد المميزة . ولسوف أنافح حتى النهاية حول حرية الكاتب فى الاختيار ؛ فهو يصوغ نسقا (أو شبكة من الأنساق المتداخلة) قد تختلف من كتاب إلى آخر ، أو لا توجد بالضرورة .

وهكذا فإن المدخلين كليهما يتفقان فى الأساس ؛ ففى حين اهتم جولدمان بخصائص عامة مشتركة فى الأعمال الأدبية والفلسفية ، أو بالقالب الأدبى الجمعى الأساسى كالرواية ، أجدنى أحاول تحليل ما هو مميز بين الأعمال الأدبية الفردية . وربما يرتبط بهذا الاختلاف فى اختيار المشكلة (أو إبرازها قدر الإمكان) تباين فى إدراك الطبيعة الأساسية لنشاط الكاتب . ففى حين يرى جولدمان الفنانين بوصفهم كاشفين للمعطى ، أراهم منشئين لنظم رمزية بديلة خارج المعطى وبعيدا عن استجاباتهم الذاتية له .

إن الأساطير الكونية أو التاريخية هى التى تطرح ـ أو ربما تساعد فى تشكيل ـ الرؤى الكونية ، وليست الأعمال الأدبية . ودون إنكار لوجود عناصر أسطورية فى بعض الأعمال الأدبية ، من الممكن تمييز الأعمال الأدبية النوعية . ويبدو غير شرعى أن أزعم أن العنصر الأسطورى ، بمعنى رؤية كونية حالّة ، يمثل حالة ضرورية سابقة للإنتاج الأدبى .

الهوامش :

(١) « . . . يحدث غالبا أن رغبة الكاتب فى وحدة جمالية تجعله يقدم عملا يحوى كل بنائه رؤية مختلفة وأحيانا متضادة لتفكيره أو لما هو مقتنع به ، أو للمغزى الذى يهدف إليه عندما يقدم العمل » . انظر :
Goldmann, L. "The Sociology of Literature: Status and Problems of Method" in International Social Science Journal, Vol. 19, No. 4, 1967, p. 497.

(٢) يعتمد تحليل هنا على تجارب شاملة متعددة . انظر :
Grušas, J.: "Images of Young People in Soviet Lithuanian Literature", in Lituanus, Vol. 16, No. 2, Summer 1970, pp. 40—43.

(٣) أستخدم هنا الترجمة الإنجليزية غير المنشورة لأندريه مانيك وماردى فالجيمى ، بإذن من الأستاذ فاليجمى . انظر :
Valgemäe, M.: "The Ritual of the Absurd in P. E. Rummo's "The Cindrella Game" in Lituanus, Vol. 16, No. 1, Spring 1970, pp. 52—60.

(٤) Goldmann, L. : The Hidden God : A Study of Tragic Vision in the Pensees of Pascal and the Tragedies of Racine , tr. by Philip Thody, London, Routledge and Kegan Paul, 1964, p. 12.

(٥) Nelson, B : "The Balcony and Parisian Existentialism, in Tulane Drama Review, Vol. 7, No. 3, March 1963, pp. 60—79.

(٦) أقتبس هنا من مخطوطة موسعة . انظر :
Kavolis, V. : "Post - Modern Man : Psychocultural Responses to Social Trends", in Social Problems, Vol. 17, No. 4, Spring 1970, pp. 435—448.

(٧) جسّد شبيرز التقليد الكلاسيكى للتحديث الأدبى عن طريق وضوح درجات من التوازن بين قطبى التناقض ، التى أكدتها صور « المدينة » و« ديونيزوس » . انظر :
Spears, M. K. : Dionysus and the City : Modernism in Twentieth — Century Poetry, N. Y., Oxford University Press, 1970.

(٨) Bell, D : "The Cultural Contradictions of Capitalism" in The Public Interest, No. 21, 1970, pp. 16—43.

(٩) Goldmann, L. : Pour une sociologie du roman, Gallimard, Paris, 1968, p. 205.

(١٠) للتأكيد ، فإن نسق المؤلف مرتبط بالحاجات الجوهرية للجنس الأدبى ؛ وعلى هذا الأساس فإن تصميمه ليس ملكه تماما .

الايقاع في الشعر العربي*

للاب خليل اده اليسوعي

ربَّ قارئ يأخذ منهُ العجب مأخذهُ اذا سألتهُ عن حقيقة الوزن في الشعر العربي.

---

١) هذا قول القديس يوستينس الفيلسوف في محاورتهِ تريفن. فقد كان باقياً الى ايامهِ شيء ما صنعتهُ يدا المخلص كالمحراث والنير. وكان مولد هذا القديس في نابلس سنة ١٠٣ للمسيح وقضى شهيدًا نحو سنة ١٦٨

* راجع الفصل الخامس في الايقاع ونسب ادوارهِ من الرسالة الشرَفيَّة في النسب التأليفية لصفيّ الدين عبد المؤمن البغدادي. نقلها الى الافرنسيَّة البارون كارا دي ڤو (Cara de Vaux) في المجلة الاسيويَّة (J. A. 1891²) – راجع ايضاً رسالة الفارابي في علم الادوار نشر معظمها وترجمها الى اللاتينيَّة العلَّامة كوسغارتن (Kosegarten) في مقدَّمة ترجمة الاغاني – وكذلك راجع الرسالة الرابعة في علم الموسيقى من كتاب اخوان الصفا طبعة الهند (٢ : ٧٤)

وكأني بهِ يهتف قائلًا: اما عندك الكتب الضخمة والمؤلفات المطوَّلة التي حسرت القناع عن غامض اسرار علم العروض وهي لم تُبقِ للسلف حظًا في اكتشاف شيء. منها

لستُ اعزَّك الله ممَّن ينكر فضل الاقدمين لاسيما الخليل امام العروضيين وواضع اصول فنّ النظم. واعرف انهم عدَّدوا اوزان الشعر وذكروا ما يطرأ عليها من التغيير ووسموها باسماء اصطلحوا عليها يربي عددها على المائة والعشرين. ومع كل ذلك لا اراني جائرًا في حقّهم ان قلت انهم اطالوا ولم يستوفوا. بسطوا القول في علم العروض عدَّدوا البحور بيَّنوا الاعاريض والضروب اسهبوا في ما يُستحسن او يُستهجن من الزحافات والعلل. أجل ولكن لم يوقفوا الطالب على اساس ذلك النظم وكنهه لم يكشفوا القناع عن سبب استقباحهم بعض التغييرات واستحسانهم غيرها. فيبقى الدارس اشبه بضرير يُهدى بيدهِ الى حيث قصد ولم يعرف كيف بلغ القصد ولم يتبيَّن الطريق او كدارس الرياضيَّات ينجز العمليَّات كما لُقّنها دون ان يدرك اسبابها. وان اعترض علينا احد بقوله انَّ هذه المسائل لا تهمّ معرفتها عموم الطلبة اجبنا ان الطلبة ربَّما اكتفوا من العلم بالظاهر والعلم الصحيح قائم بمعرفة حقائق الامور

وهذا ما حدانا الى ان نبحث هنا عن الوزن في الشعر العربي او بالحريّ عن الايقاع (rythme) فنعرفهُ باوضح ما استطعنا من الكلام. وتيسيرًا لادراك المطلوب رأينا ان نصدّر مقالنا ببعض الامثلة قبل ذكر الحدّ المنطقي

١

بينا انت منكبّ على المطالعة في حجرتك اذ تسمع قومًا يمرُّون في الزقاق ويقرعون بنعالهم رصيف الحجارة دون انتظام. أفترى يحصل في نفسك من جرَّاء مشيتهم وصوت أقدامهم بعض التأثير؟ كلاَّ. وان حصل فليس ذلك الَّا الانزعاج والاضطراب لاسيما ان اشتدَّ خَفق نعالهم واختلط

ثمَّ تهدأ هذه الاصوات المنكرة ويعقبها بعد قليل فرقة من الجند يسيرون سيرًا منتظمًا فتَحيك هذه المشية في صدرك ولعلَّها تضرم في قلبك نار الحماسة وتبعث في نفسك شعائر النخوة والحميَّة

فما سبب هذا الاختلاف؟ أنَّى هذه التأثيرات المتباينة؟ لانتظام الخطوات في الحالة الثانية ولعدمهِ في الاولى. — نعم الجواب ولكن بمَ يقوم هذا الانتظام؟ ما الذي

يجعل مشية الجندي منتظمة بخلاف مشية غيره من المشاة ؟ الفرق بين كلا السائرين انَّ الجندي يخطو خطواته في مدَّات متساوية اي انّ الزمن الفاصل بين رفع الرجل ووضعها على قارعة الطريق لا يختلف حتى انك لو اردت ان تتّخذهُ قياساً لمعرفة مدَّة المشي لفعلت. امَّا الماشي الآخر فسيَّان عنده أتكون خطواتهُ متساوية الزمن او لا فيقرّبها مرَّة ويبعدها أُخرى يُسرع طورًا وطورًا يُبطئ. ولهذا نقول انَّ مشية الجندي موزونة او انها ذات « ايقاع ». وكذاك الرَّقص فانَّهُ لا يتميَّز عن المشي الَّا بنظام الخطوات على اختلافها وثبات مقادير ازمنتها

هذا مثل آخر. ادفع لوليدٍ طبلًا وارقبهُ كيف يقرعهُ واصغِ الى الاصوات التي يخرجها منهُ بيدهِ النحيفة. أيلذُّك هذا الدقّ لا وعمرك. وان علا الدويّ وكان المكان ضيقًا اضطرَّك الى سدّ الآذان بل الى الفرار. فانزع الآن من يدي الغرّ طبلهُ وادفعهُ الى ضارب حاذق. فما قولك في تأثير ضربهِ في نفسك. فكأني بالطرب يسكرها بنشوتهِ ولعلَّهُ يستهزُّك فتقوم وترقص. فما الداعي لهذين الانفعالين ؟ أيكون السبب كثرة قرع الطبل او شدَّة صوتهِ او حدَّتهُ ؟ هيهات. وانَّما السبب هو انَّ الطفل لا يراعي الازمنة. فتكون ضرباتهُ سريعة او بطيئة دون نظام ولا موازنة. امَّا الدقّاق الماهر فهذا النظام هو قصارى بغيتهِ يضرب في ازمنة معلومة ضربات محدودة لا يقع فيها ادنى خلل حتى يصبح ضربهُ نقصًا ويصير لهُ اسوأ تأثير في نفسك ان كنت سليم الذوق. وعليهِ فنقول انَّ ضَرْب الدقاق موزون او انَّهُ ذو ايقاع

وايضًا ما الفرق حفظك الله بين الكلام المنثور والمنظوم ؟ تقول انّ الكلام المنظوم يأتي مطابقًا لتفاعيل محدودة فيكون موزونًا بعكس الثاني الذي لا ضابط لترتيب حركاته وسكناته. احسنتَ ولكن انَّى لهذه مطابقة التفاعيل ان تجعل الكلام موزونًا ؟ كيف وجدت ان تكرار لفظة « مفاعيلن » ثناء او ثلاث او رباع يشعر بوزن ؟ ألا ترى ان مرجع ذلك الى الزمن ايضًا كما في الامثلة السابقة. وايّ زمن ؟ زمن لفظ الحروف المتحركة وزمن السكوت على الحروف الساكنة. فان كانت هذه الازمنة متشابهة متناسبة كان الكلام موزونًا ذا ايقاع والَّا فلا

وهاك مثلًا ثالثًا نأخذهُ عن فنّ الغناء. لا يخفاك ما بين الشعر والغناء من

التناسب (١ وذلك ليس من قبل الغناء لانَّ في انشاد البيت لا يُعتدّ بجدَّة الصوت او ثقلهِ ولكن من قبيل الوزن. لان للنغمة مدَّة او زماناً « تشغلهُ » (٢ اي تدوم فيهِ. وهذا الزمن يختلف فيكون تارةً قصير المدَّة وتارةً طويلها وفي كل ذلك درجات شتَّى. وانَّما يكون الغناء موزوناً اذا كانت ازمنة النغم محدودة في أدوار متساوية كما في الشعر. ولبيان هذا الوزن « ينقر » اهل الطرب على آلة في وقت الغناء كي يوفي المغني الانغام حقَّها من الطول او القصر. وهذه هي فائدة النقَّارات في الغناء. والفرنج يدلون على الوزن باشارة اليد او العصا او بآلة يدعونها قياس الغناء (métronome)

فهذه الامثال من شأنها ان تبيّن جليًّا انَّ الايقاع مرجعهُ الى الوزن وانَّ للوزن ثلاثة اصول: (الاول) المدَّة. وهي بذاتها غير محدودة تحتاج الى ما يعيّنها من اشارة او قرع آلة. والاصل (الثاني) هو القرع المذكور فيكون في المشي والرقص وضرب الارض بالرجل. وفي دقّ الطبول والنقر باليد. وفي الكلام قرع اللسان في الفم عند النطق بالحرف وفي الغناء اوَّل النغمة. ويصحُّ في كلّ هذه الاحوال ان يدعى نقرةً على شبه ايقاع الغناء

وقد عرَّف الفارابي النَّقرات حيث قال: « النَّقرات احدُ القرعات التي تخيَّل غير منقسمة » وقال ايضاً: « بدايات النغم (او صوت نحو) التي تقع على أطراف الازمنة المسمَّاة إناءات (وقفات) وتحدُّها في المسامع (هي) النقرات » فيظهر من ثمَّ انَّ النقرة « تُخيَّل غير منقسمة » لا زمن لها فهي في الزمن كالنقطة في المكان عند اصحاب الهندسة. امَّا الاصل (الثالث) فهو تَساوي الازمنة في الادوار اي انك اذا اتفقت على عددٍ من النَّقرات وعيَّنت الازمنة التي تتخلَّلها فعليك ان تُعيد هذا المجموع كما هو بلا تشويش في ترتيب الازمنة ولا زيادة ولا نقصان في مدَّاتها. واذا قسمت الزمن الى اجزاء محدودة ولم تخيَّل للسامع ادواراً كما قلنا فيكون النَّقر موزوناً نوعًا لكنَّهُ ليس

---

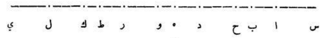
١) قال الحمويّ: اذا شرعت في التأليف (تأليف الشعر) تغنَّ بالشعر فانَّ الغناء مضمارهُ الذي يجري فيهِ (مقالات علم الادب ١: ٢١٧, ٢١٨)

٢) ما نوردهُ من الالفاظ والفقرات بين معكَّفين اخذناهُ من كتاب صفيّ الدين السابق ذكرهُ

٣) راجع Kosegarten, p. 130

بايقاع لخلوهِ من هذه الاطوار التي عليها فقط يتوقّف الايقاع

ودونك شكلًا نرسمهُ لك يبيّن معنى قولنا بجلاء. ترى في الشكل الاول خطاً متواصلًا اشرنا بهِ الى المدّة ورسمنا في الخط المذكور نقطاً هندسيَّة لا تنقسم. فكما انَّ نقطتين تحدّان الطول كذلك نقرتان تحدّان الزمن. وجعلنا الابعاد بين النُّقَط بنسبة الازمنة بين النَّقرات اي انَّ زمنين متساويين يشاكلهما خطَّان متساويان طولًا:



الشكل الاول

فلنفترض ان المدَّة س ي تنقسم الى ازمنة ا ب, ب ح, ح د... قياساتها محدودة بنسبة ٢ و١ و٣... الخ وان هذه الازمنة دائمًا متفاضلة فليس هناك ايقاع

امَّا اذ افترضنا عددًا معيَّنًا من النَّقرات ٤ مثلًا ا ب ح د تتخلّلها ثلاثة ازمنة موزونة بنسبة ٢ و ١ و ٣ ثمَّ اعدنا هذه النَّقرات وازمنتها بترتيبها ومقاديرها مرَّة او اكثر بحيث تكون النَّقرة الرابعة من الجملة الاولى عين النقرة الاولى من الجملة الثانية والنَّقرة الاخيرة من الجملة الثانية عين النَّقرة الاولى من الجملة الثالثة وهلمَّ جرًّا حصل في نظام النَّقرات ادوار متساوية « ا ب ح د » ثمَّ « د ه و ر » ثمَّ « ر ط ك ل »

فاذا ادرك القارئ ما سبق لا يصعب عليهِ ان يفهم التعريف الذي اتى بهِ صفي الدين البغداديّ حيث قال (١: « الايقاع (٢ هو جماعة نقرات يتخلّلها ازمنة محدودة المقادير على نسب واوضاع مخصوصة بادوار متسوايات يدرك تساوي تلك الادوار ميزان الطبع السليم » .

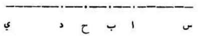
ولا بأس ان تزيدك من هذا القبيل فنذكر لك شيئًا من اجناس الايقاع وانواعهِ

١) راجع المجلة الاسيويَّة (J. A. 1891² p. 344)

٢) قد أُطلقت لفظة الايقاع اوَّلاً على وزن الغناء واعلانهِ بالنَّقر. وقد خرَّجتها بمعنى ما يدعوهُ اليونان ῥυθμός (rythme) فاستعملتها في الشعر والرقص ودقّ الطبول

اعلم انَّ الايقاع يختلف باختلاف عدد الازمنة او النَّقرات او باختلاف مقادير هذه الازمنة او بكلا الامرين معاً

والايقاع على ضربين موصَّل ومفصَّل ولكليهما تقاسيم قال صفيّ الدين (راجع نسخة باريس الوجه الثاني من الصفيحة ٥٠) : « كل جماعة نقرات ان كان بينها ازمنة متساوية فانهُ يسمَّى الايقاع الموصَّل . وان كانت متفاضلة فانهُ يسمَّى الايقاع المفصَّل » فمثال الموصل النَّقرات ا ب ح د . . . في الشكل الثاني فانَّ بينها ازمنة متساوية



الشكل الثاني

ومثل ذلك ايضاً مشية العسكر وقطر الميزاب . وللموصَّل انواع بحسب الزمن ا ب الفاصل بين نقراته فان كان الزمن يساوي واحداً اي اذا كان هو الوحدة المتخذة عياراً لقياس الازمنة قيل للموصَّل « سريع الهزج » وان كان الزمن الفاصل ضعف الاوَّل قيل لهُ « خفيف الهزج » . وان كان ثلاثة اضعاف او اربعة سُمّي « خفيف ثقيل الهزج » او « ثقيل الهزج » وقلّما يزيد الزمن الفاصل نقرتين من اي ايقاع كان على اربعة أهزاج سريعة والّا « لا تميّزهُ القوَّة الذائقة السمعيَّة » (١

امَّا الزمن المتخذ عياراً اي الوحدة (unité) وهو ما سمَّيناهُ « سريع الهزج » فقد عرفوهُ بانهُ المدَّة الفاصلة بين حرفَي السبب الثقيل « تَنَ » اذا لُفظ لفظاً متوسّطاً اي بلا زيادة في السرعة او البطء . او ايضاً هو مدَّة لفظ حرف متحرّك لفظاً متوسّطاً تَ نَ . . . الخ (٢ يُسمى ايضاً هذا الزمن الزمن الاول (٣ وعليهِ يكون قياس الخفيف تَنْ وخفيف الثقيل تَنَنْ والثقيل تَنَنَنْ (فَعِلُنْ) ويُقال لهُ الفاصلة الصغرى لانّ الفاصلة الكبرى هي فَعِلَتُنْ ٥ ازمنة وهي كما قلنا قليلة الاستعمال (٤ وهاك جدول في انواع الموصَّل

١) رسالة اخوان الصفا ٩٦ ٢) راجع J. A. *l. c.* 345 et 346 ورسالة الفارابي (ap. Kosegarten) ١٢٩،١٢٨ – واخوان الصفا ٩٥ . ٩٦

٣) *tempus primum* des anciens ٤) الفارابي *op. cel.* p. 128

سريع الهزج —.—.—.—.—.—.—.————— تَنَ تَنَ تَنَ الخ
١ ١ ١ ١ ١ ١ ١
ا ب ح د ه و ز ط

خفيف الهزج —.——.——.——.——.————— تَنْ تَنْ تَنْ الخ
٢ ٢ ٢ ٢ ٢
اَ بَ حَ دَ هَ وَ

خفيف ثقيل الهزج —.———.———.———.————— تَنَنْ تَنَنْ تَنَنْ الخ
٣ ٣ ٣
اً بً حً دً
كالوتد المجموع في العروض

ثقيل الهزج —.————.————.————.————— تَنَنَنْ تَنَنَنْ الخ
٤ ٤ ٤
اٌ بٌ حٌ دٌ
كالفاصلة الصغرى

(الشكل الثالث)

هذا في الوصل. امّا في الفصل فمثالهُ النقرات ا ب ح د . . . كما وردت في الشكل الاول فانّها يتخلّلها ازمنة متفاضلة ومجمل النقرات «ا ب ح» او «د ه و» الخ يُسمّى **جملة**. والجملة مؤلفة امّا من نقرتين او من ثلاث او من اربع ولك في ازمنتها المساواة وعدمها بشرط ان يكون الزمن الفاصل بين جملتين اكبر من اي زمن كان من ازمنة الجملة. في المثل المذكور «ح د» هو الزمن الفاصل بين جملتين يساوي ٣ وهو اطول من زمني الجملة ٢ و ١. وهذه اقسام الفصل:

المفصل الاول —.—.———.—.———.—.———
ا ب اَ بَ اً بً

جملتهُ «ا ب» فيها نقرتان وزمن واحد وفيه اربعة انواع بمقتضى الزمن «ا ب» «اَ بَ» الخ الذي يساوي ١ او ٢ او ٣ او ٤

المفصل الثاني —.—.———.—.—.———.—.—.———
ا ب ح اَ بَ حَ اَ

جملتهُ «ا ب ح» فيها زمنان. وان كان الزمنان متساويين كان المفصل هذا «متساويًا» والّا فهو «متفاضل». ويختلف ايضًا باختلاف الزمنين

المفصل الثالث —.—.—.———.—.—.—.———.—
ا ب ح د اَ بَ حَ دَ

جملتهُ « ا ب ح د » فيها اربع نقرات وثلاثة ازمنة ويتنوَّع كالسابق ولكل هذه الانواع اسماء واصول في تركيبها لا افادة من ذكرها. وهذه الجمل هي كالاجزاء في بيت الشعر منها تتألف ادوار الايقاع وهي كثيرة اورد المؤلفون بعضاً منها. وفي هذا القدر كفاية

وكأني بالقارئ يوقفني عند هذا الحدّ فيقول: انَّ ما وصفتهُ يصحُّ عن تركيب الايقاع في الغناء ولكن يا ترى أتؤدّي معرفة ايقاع الغناء الى معرفة وزن الشعر وايقاعهِ؟ جوابنا على هذا السؤال انَّ بين كلا الوزنين شبهاً عظيماً. قال صاحب الرسالة الرابعة من كتاب اخوان الصفا (ص ٩٣): « قوانين الموسيقى مماثلة لقوانين العروض » اه. وقد صرف كل اهتمامهِ في ايضاح هذه المماثلة. قال ايضاً الفارابي (ص١٦٣) « ان الاشعار ليس فيها موصّل اصلاً ». فبنَفْيهِ الايقاع الموصّل اثبت للشعر ايقاعاً مفصَّلاً وأدخل وزن الشعر في حكم ايقاع الغناء. ولكن اذا كان ايقاع الشعر مفصَّلاً فترى اي نوع هو من المفصلات؟ او هل يمكن وجود ايقاعات مشتركة بين الغناء والشعر. هذا سؤال لم ارَ جواباً عليه عند العروضيين وان كان لاحد قرائنا معرفة بهِ واطلعنا عليهِ كنَّا لهُ من الشاكرين. ولا يظنَّنَّ ان في وسعي قطع المسألة انما مرادي الكلام عن بحرٍ واحد ظهر لي ايقاعهُ. ولكن قبل بسط الكلام في هذا الشان يقتضي عليَّ تمهيد الطريق بوضع تفصيلات أُخرى لا بدَّ من ايرادها (ستأتي البقية)

الايقاع في الشعر العربي

للاب خليل اده اليسوعي (تابع لما سبق)

٢

قد مرَّ بك في المقالة السابقة (٩٣٦) تعريف الايقاع عموماً وما لهُ من حسن الوقع في النفوس وكيف تقوم بهِ حقيقة النظم وقلنا ايضاً ان علم العروض لا يطلعنا على ايقاعات الابحر ولا يذكر قطّ قياسات الازمنة وطُرُق تنسيقها انّما يكتفي باظهار الترتيب الذي يجب حفظهُ بين الاحرف الساكنة والمتحركة حتى يتألف منها كلام يلذّ سمعهُ. فكأنهُ بسط لنا مادَّة الايقاع وطوى صورتهُ. وقد رأينا ان الطريق الى كشف هذا السرّ ان نقابل بين الشعر والغناء لعلّنا نجد اتفاقاً بينهما في تأليف ايقاعهما ولذا ذكرنا بعض اصول الايقاع الغنائي فبقي علينا ان نرى مطابقتهُ للشعر ان امكن

ولقد كان الامر تسهَّل علينا جدًّا لو فطن العروضيُّون بعد كلامهم عن اصول الايقاع التي هي كالاجزاء تتركَّب منها الأدوار واوضحوا لنا تلك الاجزاء وشرحوا الأدوار بالتفصيل ليُعرف من اي اصول يتألف كلُّ دور منها (١. ثمَّ ما يزيد الصعوبة اختلاف المُسمَّى مع مطابقة الاسماء. ليس للرمل مثلًا صورة واحدة وقياس واحد عند المؤلفين

١) لم يذهل الفارابي عن هذا الامر لكن النسخة التي ترجمها كُسنْغارتن ناقصة. ثمَّ في كلام المؤلف ابهام

هذا واول ما يتحتَّم البحث عنهُ هنا طريقة العرب لقياس الازمنة في شعرهم. ولمَّا كانت هذه الازمنة كما بيَّنَّا هي ازمنة الحركات والسَّكنات اي ازمنة مقاطع الحروف يمكن تحويل المسألة الى هذه: كيف تقاس المقاطع في الشعر العربي. امَّا المقطع (syllabe) فهو كما جاء عند الاصوليين على نوعين: حرفٌ مع حركة نحو: «بَ نَ» ندعوهُ «المقطع المتحرّك» او حرفان ثانيهما ساكن وندعوهُ «المقطع الساكن» نحو: «بَلْ ما». وذلك وفقاً لايقاع الغناء. وفيه ايضاً النقرات المتحركة والساكنة (١

واعلم انَّ لقياس المقاطع طريقتين: فإمَّا ان تعتبرها متساوية. وامَّا غير متساوية. فان كانت المقاطع متساوية رجع قياسُ مقاطعها الى عَدِّها ليس الَّا. فتتساوى جملتان زمناً اذا تساوى عدد مقاطعهما. والنظم في هذه الطريقة يدعى مقطعياً (versification syllabique). ومن هذا الجنس النظم الفرنسيّ

مثال ذلك البحر المعروف عندهم بالاسكندري (vers alexandrin) فهو عبارة عن ١٢ مقطعاً متساويًا تنقسم الى شطرين

C'é|tait | pen|dant | l'hor|reur | | d'u|ne | pro|fon|de | nuit

فلا فرق بين هذه المقاطع من حيث ازمنتها

امَّا المقاطع غير المتساوية فلا يُلتفت فيها الى العدد بل الى القياس ويُدعى النظم المبنيّ عليها قياسياً (versification métrique) مثالهُ النظم عند قدماء اللاتين واليونان فان اخذت مثلاً البحر الذي يدعونهُ مسدَّس الاجزاء (hexamètre) تجد انَّ مقاطعهُ قسمان سريعة (◡) وقياسها زمن واحد. وبطيئة (—) وقياسها زمنان ثم انَّ كل بيت من البحر المذكور يتألَّف من ستَّة اجزاء متساوية وكل جزء من ثلاثة مقاطع بطيء فسريعين (◡ ◡ —) يدعونهُ اصبعاً (dactyle). فيكون البيت على هذا الشكل:

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ (◡)

ويسقط مقطعهُ الاخير. ويجوز في كلّ الاجزاء الَّا الخامس بَدَل المقطعين السريعين

١) قال الفارابيّ (طبعة كسفارتن ص ١٥٠): «والنَّقرة التي تعقبها وقفة نسمّيها العرب «النقرة الساكنة» والتي لا تعقبها وقفة ولكن يعقبها حركة الى نغمة أخرى يسمّونها «النقرة المتحرّكة»

بمقطع واحد بطيء فيصبح الجزء الاصليّ مؤلفاً من بطيئين (— — spondée). وسبب جواز ذلك انّ عدد ازمنة الجزئين (ᴗᴗ—) و (— —) مع اختلاف عدد مقاطعهما يبقى ثابتاً لا يتغيّر فهو في الاول ١ + ١ + ٢ = ٤ وفي الثاني ٢ + ٢ = ٤

واعلم انّهُ يجوز اتّفاق عدد المقاطع واقيستها فيتولّد جنسٌ ثالث من النظم يجمع بين الطريقتين وهو اجدر بان يُلحق بالنظم القياسيّ

٣

فاذا ثبتت لديك هذه المقدّمات عن النظم المقطعيّ وعن النظم القياسيّ سألنا عن الشعر العربيّ أيدخل في النوع الاول او حقُّهُ ان يُنظَم في النوع الثاني ؟

لا شكَّ انَّ الشعر العربي ليس هو مقطعياً فقط مثال ذلك هذان البيتـان لابن الفارض :

يا ساكني نجدٍ أما من رحمةٍ لأسير إلفٍ لا يريد سراحا
فاذا ذكرتكمُ اميلُ كأنني من طيب ذكركمُ سُقيت الراحا

فان مقاطع البيت الاوّل تبلغ خمسة وعشرين عدّاً . امّا البيت الثاني فعدد مقاطعهِ سبعة وعشرون . وكذلك يختلف عـدد المقاطع بين الشطرين الاوّلين والآخرين . نعم انَّ هذا الاختلاف بين عدد المقاطع لا يقع في كل البحور ولذلك قلنـا انّ الشعر العربيّ ليس هو مقطعياً « فقط » ولكن هذا يكفي لبيان قولنا انّ المقاطع فيـهِ لا تُعدُّ فقط بل تقاس ايضـاً . ثمَّ وجود التفاعيل في النظم العربيّ يدلُّ على ذلك صريحاً . وزد عليهِ ما نقلناهُ سابقاً عن الفارابيّ (ص ٩٤٣) انَّ الشعر العربيّ « ليس فيهِ ايقاع موصّل اصلاً »

فان كان للمقاطع في الشعر قياس تُرى ما هي الوسيلة الى معرفتهِ ؟

اعلم ان في تنويع المقاطع وتقسيمها الى متحركة وساكنة دليلاً على انَّ ازمنتها تختلف وان ازمنة المقاطع الساكنة اطول من المتحرّكة لأنَّ الساكنة (كَلّا وبَلْ) تتركب في الحقيقـة من مقطعين اولها متحرّك ظاهرُ الحركة محسوسها والثـاني خفيّ الحركة مُطبقها كالحرف المختلس عند الفرنج (syllabe muette) . والحقّ يقال انَّ الحرف الثاني لو لم يكن متحركاً بعض الحركة لاستحال النطق بهِ

وكأني بك تقول أُسلّم لك بانَّ المقاطع الساكنة اطول من المتحركة ولكن هل

للمقاطع الساكنة قياسٌ واحد وكذلك هل للمقاطع المتحركة قياس واحد وما هي النسبة بين القياسين

أُجيب ان تساوي الازمنة في المقاطع الساكنة كما في المقاطع المتحركة ونسبة الاولى الى الثانية يظهر مما سبق ايراده عن الايقاع الغنائي(١ لانهم لمّا اقاموا مقطع « تَ » مقام الزمن الاول سريع الهزج ومقطع « تَنْ » مقام الزمن الثاني خفيف الهزج اعتبروا في الواقع مقطع « تَنْ » كضعف « تَ »

ولكن أتصحُّ هذه القاعدة في الشعر كما في الغناء ؟ أُجيب انّها تصحُّ في بعض البحور كالكامل مثلاً والوافر فانّ عددتَ التفاعيل الاصليّة فيهما او الجوازات المأنوسة وجدتَ عدد الازمنة متساوياً على حدّ سوى. فالكامل مثلاً تفاعيلهُ الاصليّة « مُتَفَاعِلُنْ » ستّ مرّات. فيها خمسة مقاطع ثلاثة منها سريعة « مُ تَ عِ » تساوي ثلاثة ازمنة ومقطعان بطيئان يساويان اربعة ازمنة والمجموع ٧ ازمنة. فان بدلنا « مُتَفَاعِلُنْ » بما يجوز فيها اي « مُسْتَفْعِلُنْ » لم تختلف الازمنة باسقاط النَّقرة الثانية. وبقي ايقاع الشعر محكماً لانّ بقاء عدد الازمنة من الشروط اللازمة للايقاع الموزون. فلا بأس اذن من اقامة « مُسْتَفْعِلُنْ » بدلاً عن « مُتَفَاعِلُنْ » وعدد ازمنة كليهما سبعة. وكذلك في الوافر يصحُّ اقامة: « مَفَاعِيلُنْ » عوضاً عن « مُفَاعَلَتُنْ » لتساوي عدد ازمنتهما مع اختلاف عدد المقاطع

وان اعترض علينا احد انّ « مُتَفَاعِلُنْ ومُفَاعَلَتُنْ » يدخل عليهما زحافات أُخر فتصيران مثلاً « مَفَاعِلُنْ ومُفْتَعِلُنْ » فيختلف عدد الازمنة في البيت بدخولها. اجبنا انّ هذه الزحافات غير مأنوسة نحسبها ضرباً من الشذوذ او بالاحرى من الخلل

ولكن إنْ صحَّ هذا القول في الغالب عن بعض البحور ليس الامر كذلك في غيرها فانّنا نرى البسيط مثلاً المركّب من « مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ » مرّات يبلغ عدد ازمنته ٤٨ زمناً. لكنّهُ يجوز في تفاعيله « مَفَاعِلُنْ » بدلاً من « مُسْتَفْعِلُنْ » و « فَعِلُنْ » بدلاً من « فَاعِلُنْ » بسقوط زمنٍ من كلّ جزء. فتختلف الازمنة ويتلاشى الايقاع وهذا خللٌ فادح. فما قولنا ؟ اتكون القاعدة فاسدة مطلقاً ؟ كلّا وقد رأيناها صحيحة على

١) راجع ما قيل سابقاً (ص ٩٦١) عن سريع الهزج وخفيفهِ

الغالب في الوافر والكامل(١ . هل نقول انّ العرب لم يبالوا بمثل هذا الخلل ؟ لا لعمري فاننا لا نسلم بما يسلب الشعر العربيّ رونقهُ مع ما نعرفهُ من سلامة ذوق الاقدمين

ثمَّ كيف يقبــل العقل انَّ العرب اجازوا في شعرهم ما لم يجيزوهُ قطّ في اوزان الغناء . قال صاحب الرسالة الشرقية في اوّل مقالتهِ الخامسة عن الايقاع : « اذا ازدادت نقرات احدى الجملتين على الاخرى ولو بنقرة (او زمن) فانّهُ يخيــل في النفس خروجاً عن اعتدال الوزن فلا تقبلهُ النفس فكيف بثماني فقرات او ازمنة (٢ » . فبقي قول آخر وهو ان القاعدة مع صحّتهــا ليست بكاملة وانَّ بين المقاطع المتحركة والساكنة نسباً غير التي ذكرناها . فيقتضي علينا البحث عنها (التتمّة للقادم)

---

١) قد حاول بعض العلماء من المستشرقين مثل غويار (Guyard) وهرتمن (M. Hartmann) حلّ هذا المشكل وسنورد ان شاء الله رأيهم في مقالة اخرى

٢) اطلب المجلة الاسيويّة (J. A. 1891, II, p. 292) . قال ايضاً صاحب الرسالة الشرقية : « وبين الشعر والايقاع (ايقاع الغناء) تناسب من وجهٍ فانَّ كثيرًا ممَّن لهُ ذهن وقّاد وسرعة هجوم على ادراك الحقائق ينشد البيت منصوفاً (؟) بل مكسورًا ولا يُحسن به وذلك امّاً بحسب اعتياد او بحسب نقص في الطبيعة او لسبب آخر . كذلك الايقاع فانّا نجــد كثيرًا ممَّن لهُ ذهن وقّاد وفهم ثاقب ورياضة وافرة في اصناف علوم شتّى تتحرَّك اعضاؤهُ عند سماع الايقاع على هيئة غير موزونة » . فيظهرِ من ثمَّ ان البعض يحسنون انشاد البيت فيوفُّون المواقع حقّهــا من الازمنة بخلاف غيرهم ممَّن يسيئون الإنشاد بعدم مراعاتها

الايقاع في الشعر العربي

للاب خليل اده اليسوعي (تابع لما سبق)

٤

من جملة الايقاعات التي اوردها صفي الدين البغدادي في رسالتهِ الشرَفيَّة دور غناني يسمَّى الرمل هذه احدى صورهِ :

فَعِلَاتن فَعلَاتُنْ ثمَّ يُعاد (١

٢٠٢٠١٠١٠ ٢٠٢٠١٠١٠

١) كنَّا اشرنا في اوَّل مقالتنا الى الزمن بخطٍّ مستقيم والى النقرات بنقط ولكنَّا حبا بالاختصار اهملنا هذه الخطوط وكنَّينا عن الازمنة ومقاديرها بالاعداد. وكذلك كان يجب ايضاً في آخر كل دور رسم اوَّل نقرة من الدور التالي لأنَّ تحديد كلّ زمن يقتضي نقرتين. فضربنا عن رسمها صفحاً واعتبرناها مقدَّرةً

فتكون جملة هذه الازمنة ١٢ زمناً. ثمَّ في الشعر ايضاً بحرٌ يقال لهُ الرمل يأتي مجزوءُهُ على هذه الصورة عينها: « فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ » بعد دخول الزحافات المأنوسة عليهِ فلا أرى بدًّا من القول ان لدور الرمل في الغناء ولبحر الرمل في الشعر ايقاعاً واحداً.

ولنا في شهادة الصبَّان (١ ما يؤيد هذه النتيجة فانَّهُ قال في كلامهِ عن اصل تسمية بحر الرمل انهُ دُعي بذلك « لانَّ الرمل هو نوع من الغناء يخرج على هذا الوزن » يريد وزن الرمل الشعريّ

فاذا ثبت ان للرمل في الشعر والغناء وزناً واحداً يمكننا ان نعرف ازمنة المقاطع في الرمل الشعري اعني انَّها تتوالى على هذه الصورة:

فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ

١٠١٠٢٠٢٠١٠١٠٢٠٢٠

فترى انَّ ازمنة كلّ جزء ستَّة

لكن الكل يعلمون ان « فَاعِلَاتُن وفَعْلَاتُنْ (٢» تقومان مقام « فَعِلَاتُنْ » فيجب اذن وفقاً لما قدَّمنا عن ضرورة تساوي الازمنة في الاجزاء ان يكون قياس كلّ من « فَاعِلَاتُنْ وفَعْلَاتُنْ » ستة ازمنة ايضاً. ولكن كيف نقسم هذه الازمنة الستة بين مقاطع كل جزء

امَّا فَعْلَاتُنْ فوجه تقسيمهِ ظاهر:

فَعْلَاتُنْ

٢٠٢٠٢٠ = ٦ ازمنة

امَّا فَاعِلاتُن فانَّهُ على حسب القياس السابق يساوي سبعة ازمنة فتكون زيادة زمنٍ في الجزء. خللًا لاسيما اذا تكرَّر في البيت كما مرَّ. وعليهِ فطلبنا قياساً آخر لحلّ المشكل فنقول: اذا تأملنا كيف تحوَّلت:

فَعِلَاتُنْ ١٠١٠٢٠٢٠

الى: فَعْلَاتُنْ ٠ ٢٠ ٢٠٢

رأينا ان النقرة الثانية من الاصل سقطت واختلط زمنها بالزمن الاول فصارا زمناً

---

١) راجع شرح الصبَّان على منظومتهِ في العروض ص٥٥

٢) ولم اذكر « فاعلاتُ » مع كون ازمنتهِ ستَّة ايضاً وذلك لانَّ تجزئتهُ (١٠٢٠١٠٢٠) مختلفة تغيّر رنَّة الايقاع ولذلك أُهمل استعمالهُ

واحداً طويلاً يساوي زمنين. الّا انه يمكن وجود حالة ثالثة للنَقرة الثانية وزمنها تتوسط بين الحالتين الاوليين وذلك بان تثبت تلك النَقرة الثانية مع تثقيل الزمن الذي قبلها وتخفيف الزمن الذي بعدها فيصير الأوَّل مساوياً زمناً ونصفاً والثاني نصف زمن.

فـا عِـلاَتُنْ

٢٠/١ ١/٢٠١ ١/٢٠٢٠

وبهذه الصفة تتساوى ازمنة فِعِلاتُن وفَعْلاتن وفاعلاتن. وعليهِ فتكون المقاطع المتحركة على قسمين قياس الاول زمنٌ تامٌ وقياس الثاني نصف زمن. وكذلك المقاطع الساكنة نوعان نوعٌ قياسهُ زمنان ونوعٌ قياسهُ زمن ونصف زمن

	زمن			زمن	
تَ =	١	سريع	تنْ =	١ ١/٢	بطيء
	١/٢	اسرع		٢	أبطأ

وهذه الاقيسة كافية لبيان تساوي الازمنة ليس فقط في اجزاء الرمل لكن في اجزاء بقيّة الابحر اللهمَّ ما كان منها مأنوس الاستعمال

ولا حاجة الى تنبيه الادباء انَّ رأينا هذا [1] لا يخلُّ بحقوق اللفظ لانَّ المقاطع المتحركة اسرع من الساكنة. ولا بدع لانَّ تساويهما بالطول عيب [2]. اماَّ كون المتحركة سريعة فأسرع والساكنة بطيئة فأبطأ فهو امرٌ طبيعيٌ بل عكسهُ اصعب لأنك لو حاولت لفظ المقاطع المتحركة كلها بزمن واحد لما استطعت ذلك الّا بالاحتراز والتأني

ولنا في اقوال المؤلفين الاقدمين ما يؤيد قولنا هذا عن وجود زمن متوسط بين

---

١) وهذا الراي قد سبق اليهِ من اعمل النظر في نظم اللاتين واليونان. فانَّهم لمَّا بحثوا عن البحر المعروف عندهم باسم (iambique) الذي تأتي اجزاؤهُ مزدوجة (٢٠١٠٢٠١٠ مثل مَفَاعِلُن عندنا) وجدوا ان المقطع الاول يجوز ابدالهُ بمقطع بطيءٍ. فرأوا ان هذا التغيير يُخلُّ بالوزن ما لم يُقَل انَّ نصف المقطع الثاني نُزع عنهُ ليضاف الى الاول فصار ٢٠/١ ١/٢٠١ ١/٢٠١٠١ (كمُسْتَفْعِلُنْ. عندنا) وهو عين قولنا في الشعر العربي (راجع Croiset : *poésie lyrique des Grecs*, 32)

٢) وهذا كثيرٌ في الانشاد فان المنشدين مراعاةً للوزن يجعلون المتحرك كالساكن فيلفظون ما جاء على «مفاعلن» كانهُ على «مستفعلن»

الزمن الاول = ١ سريع الهزج والزمن الثاني = ٢ خفيف الهزج . قال الفارابي بعد ذكرِ الايقاعات الموصولة التي يلي نقراتها وقفاتٌ (١:

« اما الموصولات التي لا تعقب نقراتها وقفات فهي صنفان احدهما هو الذي يعقب نقراتها اسرع نقلة بين نقرتين (وهو الزمن الاول) والثاني هو الذي يعقب نقراتها حركات « ابطأ من اسرع نقلة تمكن بينهما » (يريد ابطأ من الزمن الاول) « واسرع من نقلة تتعدد منها وقفة بعد نقرة » (اي اسرع من الزمن الثاني) . وهذا الثاني « متوسط » في زمانِ اخفَّ الموصولات (وهو الزمن الاول) وبين السادس من ذوات الوقفات (٢ (يريد الزمن الثاني) »

فيظهر صريحًا من هذا القول انَّهُ يوجد وزن قياسهُ متوسط بين ١ و ٢ اي ١/٢١. فان كان الامر كذلك في ايقاع الغناء فما المانع من قبول زمن متوسّط في ايقاع الشعر تقاس بهِ المقاطع وان كانت ساكنة

واما الزمن الاسرع فلا حاجة الى ايضاح امكانهِ فهو ظاهر كما مرَّ بك وعلى هذا المبدإ بنى العرب قولهم عن الرَّوْم والاشمام والاختلاس

(فائدتان) يظهر مما سبق: اولًا ان الطريقة لمعرفة الادوار الشعرية يمكن الوقوف عليها بمعرفة ما جاء من اشباهها في الادوار الغنائية . فترى مثلًا انَّ الدور الثقيل الاوَّل عند صفيّ الدين البغداديّ يتألَّف من ١٦ زمنًا

مَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ

٢٠١٠٢٠١٠ ٢٠١٠١٠ ٢٠١٠١٠٢٠

فاذا قابلناهُ بمجزوْ البسيط مع ما يجوز فيهِ من الزحافات وجدنا بين الايقاعين تشابهًا لا نظنُّهُ وقع على سبيل الاتفاق ليس الَّا

وكذلك اورد صفي الدين دورًا آخر مركبًا من ١٦ زمنًا يدعوهُ خفيف الثقيل هذه تفاعيلهُ

فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

٢٠١٠١٠ ٢٠١٠١٠ ٢٠١٠١٠ ٢٠١٠١٠

وهو كما ترى نفس الخبب من بحر المتداركِ . ثمَّ يصحُّ هنا في « فَعِلُنْ » ما قلناهُ

١) راجع الصفحة ١٤٩ من طبعة كُسغارتن

٢) اطلب ايضًا ما يقولهُ الفارابيّ في هذا المعنى (ص ١٢٩) وفي باب التمخير (ص ١٧٥) وراجع ايضًا رسالة اخوان الصفا في الموسيقى (ص ٩٠)

عن « فَعِلاتُنْ » اعني انَّ فَعِلُنْ تُبدل بفَاعِلُنْ وفعْلُنْ كما تُبدل فَعِلاتُنْ بفَاعِلاتُنْ وفَعْلَاتُنْ لتساوي الازمنة في الحالتين (١

ثانيًا انَّ التفاعيل التي يدعوها العروضيُّون اجزاء اصليَّة لا يصح فيها هذا الاسم الَّا نظريًّا من باب الاصطلاح. واماَّ كونها اصليَّة من اصل وضعها فذلك لا يمكن القطع به جزمًا. ولقد تبيَّن لك من قولنا في بحر الرمل انَّ اصلهُ في وضع الشعراء « فَعِلَاتُنْ » لا « فَاعِلَاتُنْ ». وليس هذا مناقضًا لقول الخليل واضع فنّ العروض لانَّ هذا الامام كانت غايتهُ في اتخاذ هذه الاجزاء ان ينهج طريقًا سهلة لتعليم صناعة النظم وتسهيلًا لحفظها وتقريبًا لموردها فجعل هذه التفاعيل اصولًا واعتبر التغييرات الواقعة فيها كزحافاتٍ منها مأنوسة ومنها غير مأنوسة. لكنَّهُ لم يفصل بكون هذه التفاعيل هي الاوزان « الأُولى » التي وضعها الشعراء قبلهُ وفرَّعوا منها بالزحافات بقيَّة الاجزاء. وممن ارتأوا هذا الرأي قبلنا العلَّامة دي ساسي المستشرق الشهير في كتاب العروض الذي جعلهُ في آخر غرامطيقه. ولذلك لم نتَّخذ دوائر العروض اساسًا لبحثنا عن حقيقة الايقاع

٥

بقي علينا لتتمَّة كلامنا عن الايقاع ان نضيف اليه شيئًا ممَّا يدعوهُ الفرنج « الزمن القويّ » (ictus, temps fort) ووجهُ تسميته بذلك يترتَّب على ما مرَّ بك من أنَّ الايقاع جملة ازمنة متناسبة محدودة بالنقر تتعاقب بادوار متساوية فلا بُدَّ للسامع ان يميّز هذه الادوار بسهولةٍ ولذلك اعتادوا ان ينقروا نقرةً اشدَّ في اوائل الادوار فسمَّوا زمن هذه النقرة الاولى « الزمن القويّ » (٢»

والزمن القويُّ لا يختصُّ بايقاع الغناء فقط بل يكون في ايقاع الشعر ايضًا فانَّ المنشد يشدّد المقطع الذي يقع عليه هذا الزمن القويّ وهذا التشديد يدعوهُ الفرنج (accent métrique) توافقهُ عندنا لفظة « النبرة » (٣. ففي الوزن اللاتيني واليوناني

١) ويصح عن فعلن ما سيأتي عن النبرة وموضعها من فعلاتن لأنَّ « الرمل كالخبب » كما قال ذلك ابن السكيت في تهذيب الالفاظ (ص ٢٩٠)

٢) وارتأى بعضهم ان الزمن القويّ عند الاقدمين كان في آخر كل دور

٣) النبرة في استعمال القرَّاء والمغنين رفع الصوت على احد مقاطع الكلمة. ولمَّا كان

القديم الذي ذكرناه المسدَّس (hexamètre) تكون مواقع هـذه النبرات على اوائل الاجزاء.

فما قولنا في الشعر العربيّ هل لجمله ايضاً ازمنة قويَّة؟ هل لمقاطع تفاعيله نبرات؟ أقرُّ بكلّ سذاجة اني لم أرَ لهذا الامر ذكرًا في المؤلَّفات التي اخذتُ عنها (١. ألعلّ العرب لم يحتاجوا الى هذه النقرة القويَّة للتمييز بين ادوار ايقاعاتهم لأنَّها تنتهي بفواصل اطول من الازمنة الواقعة بين نقرات الجملة فيسهُل على السامع ادراك اوائلها؟ لكني لا ارى هذا كافياً لنفي الامر مع كونه طبيعياً نختبره كلَّ يوم في الغناء والزَّمر والدّق على الطبل والرقص. او ليس الاحرى ان يقال انهم سكتوا عنـهُ لكثرة شيوعه بينهم(٢

فهيًّا بنا اذن نسعى وراء المطلوب. ولا تقل انَّ هذه النبرات تقع في اوائل الادوار وانت لا تعلم اي النَّقرات هي الأولى. فانَّ الرمل مثلًا ورد عند صفيّ الدين على صور مختلفة من حيث التجزئة كما ترى

١ْ مُفتَعِلَاتُن فَعِلُنْ (او مُفتَعِلُنْ مُفتَعِلُن) ٣٠١٠١٠٢٠٢٠١٠١٠٢٠ الخ
٢ْ – فَعِلاتُن فَعِلاتُن ٢٠٢٠١٠١٠٢٠٢٠١٠١٠ الخ
٣ْ وباسقاط بعض النقرات ٠٢٠ ٢ ٠ ٤ ٠ ٤ الخ

فترى من الشكل الأوَّل والثـاني انَّ بدء النَّقر يختلف ولا بأس من ذلك لأنك

تشديد الصوت في اللفظ يؤدي الى ارتفاعهِ في الغالب اصطلحنا على هذه اللفظة ولو وجدنا لفظة اخرى عند الاقدمين لاستعملناها الَّا انَّنا لم نقف في تآليفهم على ذكر هذا الباب البتَّة

١) النقرات عند المحدثين على نوعين « تَكْ » و« دُمْ » لكنَّ النقرة القويَّة تقع على كلّ منهما على حدٍّ سوى. ثمَّ ان بعض ايقاعات المغنّين يتوالى فيهـا ضرب التَّك دون ابطاء وهذا لا يصحّ في النقرات القويَّة اذ لا بد لها من ازمنة او نقرات خفيفة تتخللها

٢) ورد في الاغاني (طبعة مصر٢ : ١٣٥) عن مالك بن ابي سمح قال « اني سألتُ يومًا ابن سُريج عن قول الناس فلان يصيب وفلان يُخطيء وفلان يُحسن وفلان يسيء فقـال: المصيب المحسن من المغنّين هو الذي يُشبع الالحان ويملأ الانفاس ويعدّل الاوزان ويفخّم الالفـاظ ويعرف الصواب ويقيم الاعراب ويستوفي النغم الطوال ويحسن مقاطيع النغم القصار ويصيب اجناس الايقاع ويختلس مواقع النبرات ويستوفي ما يشاكلها في الضرب من النقرات. فعرضتُ ما قال على معبد فقال: لو جاء في الغناء قرآن ما جاء الّا هكذا ». قلنا فيظهر من هذه الرواية ان كلمة « نبرة » مرجعها الى الايقاع. فلم لا يكون اذن معناها ما أردنا أنفًا؟

اذا واصلت النَّقْر لا تلبث الادوار ان تتوالى كما هي بتمامها فلا يتغيَّر اذن الايقاع (١. ورأي الفارابيّ ان لا يبتدئ الناقر من اوَّل الدور كي يخيل السامع تعلقًا بما سبق (راجع قولهُ في طبعة كسغارتن ص ١٦١). وعليهِ فلا يسعنا القول اي نقرة هي اوَّل الدور من مجرَّد وقوفنا على قياسات الازمنــة وتنظيمها. ولكن اذا ما قابلنا الشكل الثالث مع الاوَّل لعلَّنا نهتدي الى الصواب فانَّ النقر فيهما يبتدئ بالزمن عينهِ ولكن يختلف الثالث عن الاوَّل بسقوط النقرة الثالثة والخامسة والسابعة والثامنة من الشكل الاول. ثمَّ اذا تأمَّلنا الشكل الاوَّل او الثاني رأينــا انَّ الدور يتألَّف من دورَين متساويين اعني انك تجد بعد اربع نقرات او اربعة ازمنة متوالية ايَّة كانت اربعــة ازمنة اخرى هي عين الاولى الخ. ولذلك قالوا في استعمال التفاعيل « مُفتَعِلُنْ مفتَعِلَنْ » او فعِلَاتُن مرَّتين. وعليه يمكننا القول وفقًا لما ذكرناهُ عن النقرة القويَّة والنبرة التي توافقها في لفظ التفعيــل انَّ في كلّ اربع نقرات نقرةً قويَّة او في كل جزء مثل مُفتَعِلُنْ نبرةً ولا يتغيَّر مطلقًا محلّ ذلك « الزمن القويّ » او تلك النبرة في الجزء اعني انهُ اذا وقع على مقطع « مُفْ » من مُفتَعِلُنْ في اوَّل جملة يقع عليها دائمًا في بقيَّة الاجزاء لأنَّ كل هذه الجمل متساوية فيكون بين النبرة والنبرة بُعد ٦ ازمنة

فينتج من كلامنا انَّ في كل دور من الرمل نبرتَين بُعدهما عن بعضهما ٦ ازمنة. فان كان الامر كذلك وجب وجود هاتين النقرتين في الضرب بمقتضى الشكل الثالث

١) ومن ثمَّ ترى انَّهُ من الممكن وقوع اختلافٍ في الابحر دون اختلاف الايقــاع. وهذا ما ارادهُ العروضيُّون بوضعهم دوائر فنّ العروض فانَّ لكلّ دائرة ايقــاعًا واحدًا يشمل عدَّة ابحر على حسب عدد النقرات. قال القديس اغوسطينوس في تأليفهِ عن الموسيقى (ك ٣): « كل بحرٍ ايقاع وليس كلُّ ايقاع بحرًا » لانَّ الايقاع هو توالي ادوارٍ لا يُحَدُّ عددُها وامَّا البحر فانَّهُ يتضمن عددًا معلومًا من هذه الادوار ولذلك سمَّاهُ القدماء μέτρον وترجمهُ القديس المذكور بلفظة mensura او mensio اي قياس. وعليهِ فيتَّضح لك انَّ الرَّمل مثلًا ومجزوَّهُ ايقاعٌ واحد لانهما لا يختلفان الَّا بعدد الاجزاء وكذلك لا تختلف الايقاعات الآتية لتساوي ازمنتها:

فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ... الخ

– مَفَاعِيلُ مَفَاعِيلُ مَفَاعِيلُ... الخ

—— مُسْتَفْعِلُ مُسْتَفْعِلُ مُسْتَفْعِلُ... الخ

——— مُفْتَعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ... الخ

لأنـهُ من جهةٍ لا يختلف عن الاوَّل الَّا بسقوط بعض النقرات ومن جهـة اخرى لا تسقط فيـهِ النبرتان لعظم شأنهما وهما كمحور الضرب في الايقاع. والحال ليس بين النُّقر الباقية في الشكل الثالث الَّا النقرتان الثانية والرابعة اللتان بينهما ستَّة ازمنة اذًا همـا النقرتان القويَّتان يناسبهما في التفاعيل التاء في « مُفتَعِلُنْ » والفاء في « فَعِلَاتُن » فالنبرة تكون اذن على هذين الحرفين. وان انشدت بيتاً يتركب من فَعِلَاتُنْ كما في الرمل فينبغي نَبر الصوت على اوَّل كلّ جزء منهُ(١ مع مراعاة ازمنة المقاطع كما قلنا. مثال ذلك :

رُبَّ | ركبٍ | قدْ أناخوا | حولنا. || يَشْربون اَا | لْخمرَ بالما | ء الزلال. |

وقد اشرنا الى النبرة بعلامة () فوق المقطع الذي « زمنـهُ قويّ ». امَّا النقطة في آخر الشطر فهي عبارة عن سكوت يساوي زمنين. ولزمن السكوت اعتبـارٌ في الايقاع كما لا يخفى(٢

هذا وكان بودّنا ان نؤيد قولنا عن حقيقـة وزن الرَّمل وخصوصاً من حيث النبرة بشواهد من الالحان العربيَّة القديمة الشائعة حتى الآن في المشرق فلا شـكَّ ان قسماً عظيماً منها يتداولهُ ارباب الصناعة بل جمهور الشعب(٣. وانَّنا لا نيأس من بلوغ ربنا اذا ما اتمَّ حضرة الاب كولنجت الدروس التي باشرهـا عن فنّ الموسيقى بين لعرب. وما يضمن لنا نجاح مسعاهُ طول باعهِ في العلوم الموسيقيَّة مع معرفتـهِ لعادات لشرقيين وآدابهم. ارشدنا الله واياهُ الى كلّ قول صواب

١) من شأن النبرة ان تمدَّ الصوت غالباً. ولعل ذلك هو الداعي لابدال فَعِلَاتُن بفَاعِلَاتُن

٢) اذا قابلنا هذا الايقاع بالاوزان الشائعة في الغناء الفرنجيّ وجدنا انَّهُ هو الوزن المسمَّى عندهم بالمثلَّث (mesure à 3 temps). لانَّ سريع الهزج عندهم بمثابة ما يدعونهُ (croche)

٣) انَّ معرفة الحداء القديم تؤدّي بنا الى معرفة ايقـاع الرجز. ورد في كتاب الاغاني (طبعة مصر ٢ : ١٦٢) « . . . ما تقولون في « الرجز يعني الحـداء ». قالوا : لا بأس بهِ عندنا. قال : فما الفرق بينهُ وبين الغناء. . . الخ ». وجاء مثل ذلك في مروج الذهب للمسعودي (طبعة باريس ٨ : ٩٢) في جملة قول عبد الله بن خرداذبه للخليفة للمعتمد

معرض
القاهرة الدولى التاسع عشر
للكتاب

٢٠ يناير - ٢ فبراير

١٩٨٧

الهيئة المصرية العامة للكتاب

"حضرة المحترم"*

أو أنسنة السردى الأيديولوچى

محمد إسويرتى

« وقال يخاطب ربه :
ــ اغفر لى أفكارى يارب ، إنها قاسية مثل الحياة ، وهى جزء منها ليس إلا . . . »
نجيب محفوظ
« حضرة المحترم »
ص : ١٣٣

مشروع منهج نقدى : يعرض الخطاب الروائى « حضرة المحترم » لنجيب محفوظ سيكولوجيا ، وفلسفة ، ورؤية ، شخصيات إلى العالم ، مزيحاً الستار عن وعيها ولا وعيها المتجسد فى سلوكها العملى الدال . والرواية إذ تدخلنا ، بوصفنا قراء ، إلى وعى هذه الشخصيات ولا وعيها ، فى علائقها ، وعلاقاتها بالفضاء والزمان ، إنما تكشف فى الآن ذاته عن سيكولوجيا السارد ، وفلسفته ، ورؤيته للعالم ، متجلية فى أحكامه التقويمية ، ووجهات نظره فى جميع الشخصيات ، سواء الدائمة الحضور أو الكثيرة الغياب ، وفى وجهات نظرها المتغيرة حسب الأحوال والظروف ؛ إذ من خلال مقول السارد يبدو اللا مقول .

والإشكالية المطروحة هى كيف يتعامل الناقد مع ثنائية الشخصية والسارد لتحقيق الحداثة فى النقد العربى الطامح إلى تحديث أدواته الإجرائية ؟ غالباً ما كان النقد القديم يتتبع الشخصية ويهمل السارد . ويسير النقد البنيوى التوليدى فى الاتجاه نفسه ، مضيفاً الاهتمام بعلائق الشخصيات ، دون أن يعير السارد أى اهتمام ، إلى أن برز الاتجاه البنيوى بعد الشكلانى فاهتم بالبنية السردية ، وزاوية الرؤية ، والمنظور السردى ، ووجهة النظر ، والمكونات الروائية من فضاء وزمان وشخصيات ، أو ما أسماه الحكاية والمحكى ، إلا أنه يؤجل الحديث عن السارد ، والمسرود له . وإننا لنقترح ــ لتحديث نقدنا العربى ــ رصد علاقة أخرى بنيوية وجدلية ، هى علاقة السارد بالشخصية ؛ فبما أن السارد يصاحب الشخصيات فى حركتها على طول الرواية ، وبما أنه يشكل الظل بالنسبة للشخصية ، فينبغى أن يكون الاهتمام شاملاً لكل من السارد والشخصية فى علائقهما . كيف ؟ أيصرح بأفكار الشخصية ويسكت عن أفكار الرواى ؟ أيكشف الناقد عن وجهة نظرها ويلتزم الصمت عن وجهة نظر السارد ؟ إذا فعل فهو أحادى البعد : إن اختيار إحدى الحالتين دون الأخرى أمر مستحيل ؛ لأنه مهما حاول فإنه سيعجز لا محالة ، لأنهما مترابطتان ومتلازمتان ، وكثيراً ما تنصهر هذه فى تلك ؛ لأنهما وجهان لعملة واحدة : الخطاب الروائى . إن العلاقة بينهما جدلية تتنافى وكل أحادية وثنائية .

* نجيب محفوظ ، حضرة المحترم ، ط . دار العلم ، بيروت ١٩٧٧ .

وهذا المشروع النقدي غير ثنائي ، ما دام ينسف صرح كل ثنائية فى طموحه أن يكون جدلياً يتعامل مع كل ثنائية بما هى وحدة ، أى بنية جدلية ديناميكية . إننا سندرس ، مثل « دوريت كون » ، علاقة السارد بأى شخصية على مستوى الحكاية والمحكى . إنه منهج جدلى ، يعرض وجهات نظر السارد من خلال وجهة نظر الشخصية ، منذ المحكى الابتدائى حتى نهاية الرواية . وهو منهج علمى بنيوى جدلى ممكن . ونحن إنما نقترحه فى نقد الأعمال الروائية لأنه لا يتواقت والأحادية (تناول الشخصية وحدها) ، ولا يتزامن والثنائية (تناول الشخصية وحدها ثم تناول السارد وحده) ، بل هو يزامن بين الشخصية والسارد منذ الشروع فى الممارسة النقدية . والناقد ، فى واقع الأمر ، لن يخوض فى الحديث عن إحدى وجهتى النظر حتى يجد نفسه يتحدث عن الأخرى . والفصل بين الشخصية والسارد لا يتأتى سوى فى التنظير النقدى ؛ أما فى الممارسة النقدية ، فكل فصل بين مكونين هو تشويه لهما معاً .

إن سارد « حضرة المحترم » يجعل وجهات نظر الشخصية هى الأطروحة ،ووجهة نظر شخصية أخرى أو وجهة نظره هى النقيض فى معظم الرواية . ولن يفوتنا ، ونحن نستجليها ، أن نبرز المقاطع السردية القليلة التى تتطابق فيها وجهات نظر الشخصيات مع وجهة نظر السارد . ولا يسعنا فى هذه الحالة إلا تشكيل « التركيب/الأطروحة الجديدة »بينها بجلاء ؛ لأن النقيض يتوارى فى الخفاء . إن السرد يحمل ضمنياً اللا مسرود ؛ ومهمة الناقد هى إنتاج خطاب نقدى يبرز اللا مسرود من خلال المسرود ، إلى أن يقبض له نقد النقد ، الذى هو النقيض الضرورى « للتركيب/ الأطروحة الجديدة » . وتتمظهر الشخصية فى الرواية باللغة التى تشكل بصيغها المختلفة سيميائية* إيديولوجيتها الرسمية ، وإيديولوجية السارد المستقلة ، كفعل السرد ، والحكى ، والقص ، والرواية ، والمحكى والحكاية ، ووجهات النظر ، وأحكام القيمة ، والحذف ، والغياب ، والصمت ، وزاوية الرؤية أو المنظور السردى ، والرواية بضمير الغائب التى تشير إلى وجود راو ، وشخصية ، وقارىء ممكنين ومحتملين . والعلم المعاصر الذى يساعد على استجلاء تمظهرات الإيديولوجيا هو السيميائية ، والجهاز المفاهيمى ومصطلحاته الإجرائية ، الذى اختزله فليب هامون فى مصطلحه النقدى ، الذى أسماه شعرية المعيارى[1] .

تمظهرات الإيديولوجيا :

تتمظهر الإيديولوجيا فى الخطاب الروائى فى عدة صيغ ، وتتجلى آثارها فى إشارات عدّة : فى العقيدة الدينية وميتافزيقاها ؛ فى الأخلاق ؛ فى السلوكيات الخاضعة لها ، بعد تشكيلها للنفس ، والذهن ، والوعى ، واللا وعى ؛ وفى تحريف رغبات الذات الطبيعية والأفكار الناتجة عن الرغبات ؛ وفى العقلانية ، والمثالية ، والرومانسية ، والفردانية ، والسلفية ، والماضوية ، وإرادة الفرد للقوة ، والسلطة ؛ وفى الخرافة ، والأسطورة ؛ وفى تقديس الذات ، والفرد ، والحكومة وخطابها ، وتوحدهما مع الإله والمقدسات ، فتمتزج هذه بتلك ، وتغيم الحدود ، وتتلاشى التخوم ، ويُحل خيال المؤدلج* هذه فى تلك ، فينعدم التمييز ؛ وفى تقسيم الناس إلى مستويات ، وأصناف ، ومراتب ، وفق معيار التراتبية ، فيقدّس تبعاً لذلك المال ، ورأس المال ، والعمل ، والملكية ، والأشياء ، والبشر ؛ ويتشيأ الإنسان ، ويزهد فى الراحة ، والحياة ، والحب ، والجنس ، والعلم ، والتحرير ، والحرية ، والمعرفة ، والسياسة ، والفلسفة ، والأدب ، والفنون ، والحقوق ، فى إطار الخضوع لمعايير العقل ، ومقاييس العقلانية القامعة ، والتخلى عن الطوباوية الممكنة المؤسسة ، سعياً وراء طوباوية محالة لا أساس لها ، ونسيان الجسد ، وشروط بقائه ، والقلب وعواطفه ، والجنون وثورته ، والشغب وإرادته فى التغيير وتحطيم الأنساق ، ورغبته فى التحول ، والتموقف بالقول والفعل المسئول . وتتجلى الإيديولوجيا أيضاً فى التقويم انطلاقاً من قواعد ومحكات ؛ وفى شكل لغة ، وأقوال ، وآراء ، ووجهات نظر ، وأفكار ، ونظرات الشخصية أو السارد ، ونظريات ، ومعرفة تقنية ، وجمالية ، وصناعية ، وفنية ، وثقافية ، ومهنية ، وكتابية ، وإنشائية ، تخضع للقوانين المسطرة ، وللأعراف ، والأوضاع ، والمواضعات الاجتماعية ، والأذواق ، ورؤى العالم ، والفلسفات . . .

شخصية الشخصية الرئيسية :

فى الصفحات الأولى من رواية « حضرة المحترم » يقدم السارد الخطاب الإيديولوجى السائد كأنه إشارة signe مكتوبة على لافتة . وتلعب هذه الإشارة فى الخطاب الروائى وظيفة إشارية مكثفة ، كما تلعب اللافتة فى الحياة الواقعية الوظيفة ذاتها ؛ فهى تقرأ ، وتحفظ ، ولا تحلل ؛ ويسير القارىء العابر وفقها دون مناقشتها . إنها تبدو كأنها مثل ، أو حكمة ، أو قانون ، أو وثيقة إدارية ، أو مذكرة رسمية ، وتتخذ شكل جميع الصيغ التعبيرية القصيرة ، النثرية والشعرية . وإن هذه الإشارة لتشكل فى الرواية أفق انتظار بالنسبة للقارىء . ونظراً للعلاقة الجدلية بين فن التخييل والواقع ، فإن الإيديولوجيا الرسمية تلقى بهذه الإشارة كما يلقى الفلاح بالبذرة ، أملا فى أن تنضج وتؤتى أكلها ، فى أرض وعى الناس حتى تنمو ، وتترعرع ، وتتفتح ، وتثمر فى لا وعيهم ، لتجنى هى بعد ذلك ، وبسهولة ، ثمارها ، ولا يهمها حينئذ مصير السائرين والعاملين وفقاً لهذه الإشارة الخطيرة فى بساطتها . والسارد الواعى بهذه الإشارة وبخطورتها هو الذى يتكفل (تحت ظل الإيديولوجيا المستقلة ، التى يسهم الانتماء إليها ، إلى جانب الثقافة الواسعة ، والتراكم المعرفى ، فى تجذيرها وتفجيرها فى وعيه ، الذى يصارع لا وعى المؤدلجين المتشبثين بالإيديولوجيا الصنم) بمهمة كشف أثر الإيديولوجيا السائدة الخطير على حياة الإنسان المؤدلج ومصيره ؛ ذلك المؤدلج الذى يؤنسنه السارد بإعطائه صورة شخصية روائية ، يشكل الخطاب الإيديولوجى القاتل بنيتَها المحكية والحكائية ، فتتحرك وفقه وكأنها طفل يلعب بمسدس معبأ ، أو شخص مفتون لا يرى سوى موضوع فتنته . هل بإمكاننا الحديث هنا عن السحر ؟

قال الرسول متعجباً يوما :« إن من البيان لسحراً ! » نعم ؛ ليس فى التاريخ ساحر لا يستخدم اللغة فى سحره أو فى أثناء عملية

* استخدام مصطلح « السيميائية » فى هذا السياق على عهدة الكاتب (التحرير) .

* يعنى صائغ الإيديولوجيا أو صاحبها (التحرير) .

السحر . واليوم نتساءل : أين يكمن سر السحر ؟ أفى الخطاب أم فى المواد الكيميائية ؟ لقد أدرك الرسول أنه كامن فى البيان . إن للغة قوة تشبه قوة السحر أو هى ذاتها السحر . وأى لغة هى تلك الساحرة ؟ إنها اللغـة التى تبعث المتعـة ، وتحقق اللذة والنشوة فى السامـع / القارىء ، فيغدو وقد أسكرته اللغة بجمالها ، وبيانها ، وحقيقتها ، وموسيقاها التى تستحوذ على النفس ، فتؤثر فى الإحساس وتثيره ، فيمسى السامع / القارىء كالمدمن الذى يهتز ، ويترنـح ، ويغنى ، ويردد ما قرأه ، أو بعض مقاطعه ، ويتمايل راقصاً منتشياً ، وتحمله اللغة ، فى تغريبها ، إلى عالم من الخيالات ، والأحلام ، والرؤى . إنه فعل تخدير الـذى تصنعه اللغـة ، والذى يفـوق تخدير الخمر ، والأفيون ، والحشيش ، والهيروين ، والكوكايين ، والمورفـين . . . فربما كان تخدير هذه المواد آنياً ثم ينقضى ، ولكن تخدير اللغة يدوم ويستمر مدى الحياة . وكلاهما قاتل ؛ فالإدمان يقتل فى أقصر لحظات العمر . وتناول كمية محدودة تناولاً طبياً قد يساعد على الحياة . كذلك النص البيانى ؛ فهو كالمخدر ، يصعب علينا تحديد زمن قتله ، على الرغم من معرفتنا أن نتيجته الحتمية هى الموت . والمدة التى سيموت فيها الشخص تحت تأثير سحره وتخديره تتغير من شخص إلى آخر . ولكن ليس كل نص بيانى قاتلاً ؛ فالقاتل هو الخطاب الإيديولوجى الساحر . إن سر سحره كامن فى أنه يعمق الخطاب الماضوى الموجود فى الأذهان . إنه ينفذ إلى ذهنية الشخصية فيستقر فيها ، فيغدو مكتوباً ، أو محفوراً ، أو منقوشـاً على رخـام الذاكـرة ، فتتأدلـج الشخصية ، وتتخدر ، ويسرى فيها التخدير سريان السحر فى ذات المسحـور ، فتعمل بحسبه ، وتتشخص بذلك الإيديولوجيا السائدة ، وتصبح حية تسعى وتلتهم شخصيات أخرى .

لا محكى بدون شخصية .

إن السارد يستقصى عبر النص الروائى جميع التمظهرات الممكنة للإيديولوجيا السائدة ، ويتخذ لهـا شخصية تشبـه مرآة ذات أوجـه متعددة مكسورة ، تعكس صوراً متعددة لها . إنه يسردن* الخطاب الإيديولوجى ، أو يؤنسن السردى الإيديولوجى من خلال شخصية الشخصية ، ليفضح الإيديولوجيا المخدرة وأثرها القاتل والمبيد للأفراد والجمـاعات ، أو المفرق لهم بعد تكتلهم ، متـوسلاً بـالشخصية / النموذج ، دون أن يغفل ، بوصفه بنيوياً ، علاقاتهـا بالشخصيـات الأخرى ، وبالـزمان ، والمحيط ، والـظروف والأحوال ، لتكتمل صورتها وتلتحم بنيتها . ونجيب محفوظ ، بوصفه كاتباً روائياً ، يخلق شخصية أخرى تتكفل بالسرد ، ألا وهى السارد . وواجب الناقد فى ممارسته النقدية للعمل الروائى هو أن يرصد علاقة الشخصية بالسارد بوصفه شخصية ؛ فلكل منهما إيديولوجيتـه ، وقد يلتقيـان ، بوعى أو بغير وعى ، فى إيديولوجيا واحدة كما افترقا . وإن نجيب محفوظ لسيميائى كبير حين تتبع تجليات الإيديولوجيـا السائـدة والمستقلة ، وحين يسجل راصـداً سيميائيـاتها التى تشكـل عـالمـاً كبيـراً يغمـر المؤدلَجين ، ويجرفهم فى تياره ، فيتخبطون فى أمواجه المتلاطمة كغرقى يصارعونها ، كل حسب طريقته ، حباً فى النجاة بحياته ، صراعاً ينم عن مغامرة فردانية مؤدلَجة . والدليل على نهجه المنهج السيميائى ذى الرؤية الثاقبة قول السارد فى « حضرة المحترم » : « وتراءت دنيا من المعانى والمؤثرات » (ص ٥) . وليست غـايـة هـذا الفضـح هى السخـرية فحسب ، بـل الغـايـة هى وعى حـدة مقصلة الخـطاب الإيديولوجى ، وشدة وقعه الذى يشبه وقع الرصاص فى الرؤوس والصـدور ، سواء جـاء على شكـل كلمـة ، أو جملة ، أو عبـارة ، أو نص ، وفى جميع مرافق الحيـاة ؛ فى الشـارع ؛ فى العمـل ؛ فى المقهى ، فى وسائل النشر السمعية والبصرية ، ووسائل الإعلام . وخـطورته تكمن فى اختـزاله حيـاة المؤدلجين الـذين يغـدون حماة الإيديولوجيا السائدة ، والمبشرين بها ، والمدافعين الأوائل عنها ، على الرغم من سلبها حقوقهم ، وتجهيلهم ، وحرمانهم ملذات الحياة . إنها تحمل فى طيها مـوتهم العاجـل ؛ فخطابهـا ساحـر ، ولكنـه ــ كشهريار ــ يمنح اللذة والموت فى آن واحد ، أو ينغص اللذة بالموت الذى ينتظر الفتاة الجاهلة . إنه كالفراش المنمنم ذى المنظر الخلاب ، ولكنه يخفى تحته هوة سحيقة فى قعرها أفاع سامة تلدغ الساقط فيها ، أو حراب أسنتها مشرعة ، تودى بحياة كل من حاول الجلوس عليها . إنه كالقصر الملغوم .

إن الإشـارة التى ذكرنـاهـا آنفـاً تـومىء من الآن فصـاعـداً إلى مـا ستتمخض عنه الـرواية فى خـطها الانحـدارى من وجهـة نـظر السارد ، والتصاعدى من وجهة نظر الشخصية ؛ ذلـك الخط الذى يرسم المراحل التى ستقطعها الشخصية المؤدلجة والدائمة الحضور فى الخطاب الروائى ، الذى له أيضاً سحره الخاص . غير أن هذا السحر يبعث النشاط والحياة فى القارىء الممكن ، كالغذاء والدواء والارتواء الجنسى والفكـرى . وهذا القـارىء سيهتز سكـران منتشياً بكـأس الحياة . إنه النص المضاد ، لابما قاله ولكن بما لم يقله ، وما نستشفه من خـلال ما قيـل . إنه النص / الحيـاة ، على الـرغم من عـرضـه للإيديولوجيا السائدة / الموت . إن الشخصية فى رحلتها التراجيديـة التى تلمـح إلى السقوط والانهيـار ثم الموت ، لا تعى تـأدلجها . إن الرحلة إلى الحياة تحمل معها الموت العاجل . وكما قال لوكاش ابتدأت الطريق وانتهت الرحلة . إنها رواية أو سيرة للشخصيـة الإشكاليـة الذاتية . إن موت بيومى فى آخر الرواية ناتج عن الحرمان من مباهج الحياة . إن هذه الشخصية قدمتها الإيديولوجيا الرسمية قربانا لمعبد الدولة ولمقصلتها اللا مـرئية ، هـروباً من المقصلة المرئية الخـاصة بالسياسيـين وذوى الرأى التحـريرى ، والمنـاضلين ، والفلاسفـة ، والعلماء المناهضين لها .

والإشارة الساحرة والمخدرة والقاتلة تتمثل فى قول السارد راويا عن عثمان بيومى ، الذى يردد هذه الإشارة بهذه الصيغة : « هناك طريق سعيدة تبدأ من الدرجة الثامنة وتنتهى متألقة عند صاحب السعادة المدير العام . هذا هو المثل الأعلى المتاح لأبناء الشعب ، ولا مطمع لهم وراء ذلـك . تلك هى سدرة المنتهى ، حيث تتجـلى الرحمة الإلهية والكبرياء البشرى . ثامنة . . سابعـة . . سادسـة . . خامسـة . . رابعة . . ثالثة . . ثانية . . أولى . . مدير عام . معجزتها تتحقق فى اثنين وثلاثين عاماً ، وربما تحققت فى أكثر من ذلك » (ص ١٠) . إن هذا الخطاب مؤدلج ، يميز بين رؤيتين إلى العمل / الوظيفة :

١ - رؤية منظور إليهـا من زاوية الإيـديولـوجيا السـائدة ، التى قسمت العمل تقسيماً تفتيتياً إلى درجات تخفى وراءها الاستغلال ، والاستلاب ، وسراب الحياة .

* يعنى أنه يحيل الخطاب الإيديولوجى إلى صورة سردية (التحرير) .

٢ - رؤية منظور إليها من زاوية الإيديولوجيا العقائدية .

وتبرز الرؤيتان من خلال التقييم الظاهر فى النص/الشعار المؤدلج ، الذى يرسخ إيديولوجيا الطبقة المالكة لوسائل الإنتاج عن طريق الاعتماد على العقيدة وتشويهها كما يبدو ذلك من سجل الفرقان ولغته التى تتخذها قناة يعبر منها الخطاب المؤدلج إلى الأذهان دون مقاومة ؛ لأنه حتى العقيدة تأدلجت ، وانصهرت الإيديولوجيتان فشكلتا إيديولوجيا واحدة سائدة . ويتجلى التقويم وأحكامه من خلال النعوت ، والصفات ، والأحوال ، والكنايات ، والألقاب ، وفق قواعد الثنائيات والمراحل القائمة بين طرفى الثنائية ، كالسعادة والشقاء ، والتألق والانطفاء ، والمثل الأسفل والأعلى ، والجنة والنار ، والكبرياء (الكبر + الرياء) والدناءة ، والعادى والخارق ، والتحقق وعدمه ، والقناعة والطموح : طريقة سعيدة - تنتهى متألقة - المثل الأعلى - سدرة المنتهى - الكبرياء البشرى - معجزتها تتحقق[٢] . والخطاب المؤدلج يؤكد بسحره الغامض والخيالى والميتافيزيقى والأسطورى ، التحقق ، وينفى الطموح المختلف بصورة إطلاقية : « ولا مطمح لهم وراء ذلك » . والمؤدلجون هم الذين يتكرون هذا الخطاب بوصفه بنية فوقية لما يسطرونه من قوانين صارمة على الشعب ، وحامية لمصاحهم الاقتصادية ، ومن تشريعات استغلالية إجرامية وقاتلة بتذرير العمل ، وجعل القيم المضادة مجرد أوهام : « ثامنة . . سابعة . . سادسة . . خامسة . . رابعة . . ثالثة . . ثانية . . أولى . . مدير عام » . والأرقام المتباعدة كالمتقاربة والمتجاورة ، تشكل ثنائيات وتراتبية . ومن أجل الفتات ، والبقايا ، والفضلات ، والنفايات ، تستغرق هذه الدرجات حياة الإنسان القصيرة بكاملها ، ويحكم عليها بإعدام عاجل قبل الإعدام المؤجل الذى حكمت به عليه الطبيعة : « معجزتها تتحقق فى اثنين وثلاثين عاماً . وربما تحققت فى أكثر من ذلك » . ولا يفوت السارد أن يدلى بوجهة نظره المضادة واللاتواصلية ، والكاشفة للحقيقة العارية ، فى هذه الدرجات بصيغة تواصلية : « أما الساقطون فى وسط الطريق فلا حصر لهم » (ص ١٠) . والموت المعجل الذى يعدم الناس قبل الموت المؤجل - حسب رؤية السارد الواعية وعياً ممكناً - يتخذ أشكالاً عدة ، وألقابا متنوعة ، مموهة (بالكسر) ، خادعة ، إغرائية ، تراتبية : صاحب السعادة - المدير العام . ويكنى عن الإعدام السابق لأوانه بلغة الفرقان بكنايات سحرية مخدرة ، لها مفاهيم فى تصور ذهنية المؤدلج ميتافزيقية : الرحمة الإلهية - سدرة المنتهى - حيث تنتهى حياة الموظف فى الواقع وهو جالس على شوك الوظيفة وخياله فى ما لا ولن يعرفه وإنما يتصوره ويرسم له فى خياله صورة غائمة وعائمة وهلامية - والمثل الأعلى - والمعجزة التى ترتبط فى ذاكرة الشعوب بالأنبياء الذين يجعلهم الخطاب المؤدلج فوق البشر . ومفهوم المعجزة فى المحكى مفهوم ألسنى ، سيما إذا نظرنا إلى العلاقة التنضيدية التى وضعت كلمة « المعجزة » بعد لفظ « مدير عام » . ومعناها أن هذه المكانة مكانة إلهية ، وخاصة بإله أو نبى ، أما الإنسان فهو عاجز عن بلوغها فى زمن الإيديولوجيا السائدة ، التى تحث على الاهتمام بها ، وتشغيل الفكر بحلم الوصول إليها فى زمن الوصولية . أما المفهوم الدلالى المعروف ، فهو يعنى الفعل الخارق الذى يفوق القدرة البشرية ؛ وهو مفهوم ميتافيزيقى ، خرافى ، أسطورى . ولا يجنى من هذه الألقاب الماكرة ، والمضللة ، والأحكام القيمية المطلقة ، التى لاتحدها النسبية الواقعية ، سوى الفقر ، والعوز ، والحاجة الدائمة الملحة ، والموت المعجل ؛ لأن أجرة العامل/الموظف زهيدة ، يعوض عنها بالخطاب الوهمى المؤدلج ، والروح المجرد ، والمثال ، والرحمة ، والجنة ، والسعادة المرجأة ، تعويضاً عن المادى والمحسوس والسعادة المرجوة ، الواقعية والضرورية . وما الفئات المتذرر سوى البديل الحتمى لهذه الترقية السيزيفية الملهوفة واللاهثة من أجل لا شيء ، والمحترقة شوقاً إلى العدم ، لاحتراق الأجور بنار الأسعار ، واحتراق المأجور :

« إنى أشتعل ياربى .

« النار ترعى روحه من جذورها حتى هامتها المحلقة فى الأحلام . وقد تراءت له الدنيا من خلال نظرة ملهمة واحدة كموجة من نور باهر ، فاحتواها بقلبه ، وشد عليها بجنون . كان دائماً يحلم ويرغب ويريد ، ولكنه فى هذه المرة اشتعل ، وعلى ضوء النار المقدسة لمح معنى الحياة » (ص ١) . إن السارد يجعل من بيومى - bio = vie ولكن = mais أو mi = moitie, وهكذا يغدو اسم بيومى من حيث التحليل التجنيسى التصحيفى « حياة ، ولكن . . . » ، أو « نصف حياة » ، أو « حياة ناقصة » - الفراشة التى احترقت لما حاولت المحال ، وهو أن تقبس من الشمعة نارها . إنه يحكم عليه بأنه محلق فى الأحلام ، أى رومانسى طوباوى ، وأنه منبهر بمحرق سحر الإيديولوجيا المحرقة ، بعدما حلت فيه فحل فيها . إنه الحلول الإيديولوجى . وقد شبه السارد هذا السحر وهذه الفتنة بالنار المقدسة . وبيومى المنبهر بالنور يقدس النار كالبدائى والمؤدلج ، ولكن نورها أعشاه فارداه أعمى ، لا يدرك النار البرومثية التى تحمل معنى الحياة الحقيقية . وإدراكه خاطىء ؛ لأنه يرى معنى الحياة فى الموت . والانبهار والتقديس يستلزمان التضحية ؛ وهذا ما أفضى به ، فى مسيرته الطموح ، إلى المجد الزائف ؛ إلى التقتير ، والادخار ، والحرمان القاتل ، والبخل المتشدد خوفاً مما قد تسفر عنه الأيام المؤدلجة المضطربة - وهى دائماً تسفر عن شيء غير متوقع - التى تغرس الأوهام ، فتنمو ، وتنضج ، وتثمر ، فتحصد ، وتستحوذ على الإنتاج كله ، فتجمع الشخصية المؤدلجة الهشيم ؛ لأن الإيديولوجيا المؤسطرة أسطرت الذات فأسقطت الذات نفسها على الأسطورة ، فأعدمت الحاضر والواقع . ولن تزول الأسطرة إلا بزوال الإيديولوجيا المؤسطرة .

يقول السارد عن عثمان بيومى،وعن سيرته الذاتية الدالة عن الوضعية الاقتصادية الخاصة والعامة فى الزمن المؤدلج -فلن تفهم أى سيرة إلا إذا ربطناها بالظروف الاقتصادية ؛ لأن السيرة داخل العمل الأدبى ، ومن ثم كان ربط هذه البنية السيرية الدالة بالبنية الاقتصادية العامة للمجتمع - :

« إنه لا ينفق القرش بغير ضرورة ملحة . وفتح حساباً فى دفتر توفير البريد مع أول مرتب قبضه . ولذلك لم يخطر له على بال أن يغير مسكنه أو حارته أو طعامه . وهو يؤمن أن الادخار وسيلة مهمة من وسائل جهاده الطويل ، وشعيرة من شعائر دينه ، وأمان ضد الخوف فى عالم مخيف » (ص ٢٩) . إن النص يوضح أن الشخصية تخضع لإيديولوجيا التوفير بوصفها إضافة أخرى إلى إيديولوجيا تفتيت العمل والأجرة ، ومضاعفة الحرمان ، وعدم الاستقرار النفسى ، والتردد ،

والحيرة ، والانتقاء المستمر ، والاختيار الدائم ، والعجز عن الإنفاق ، والثبات فى مكان واحد كماء المستنقع ، والاقتناع بطعام واحد كالبهيمة ، إلى حد لا يغنى فيه الغذاء عن الدواء والدواء عن الغذاء لعدم القدرة على اقتنائهما معا . والخطاب المؤدلج يصدح/ ينعق بالتوفير ؛ بنسبة الربح الغامضة والمغرية والضئيلة لتضخيم رأس المال .

هناك ثلاثة دلائل على مخالفة السارد للشخصية المؤدجلة :

١ - أن طبيعة الحكاية هنا مزدوجة . إن المرء عندما يحكى بضمير الغائب عن شخص آخر أو شخصية تخييلية ، ويعرض وجهات نظره، وسلوكياته ، وأفعاله ، فإنه يقوم بفعل الحكى كى يستخلص القارىء نقيضها . والرواية بضمير الـ « هو » ، الدالة على الشخصية ، تتضمن فى الوقت ذاته ضمير « أنا » السارد ، وضمير « أنت » القارىء ، وكأن الراوى يقول للقارىء دون أن يصرح بذلك : « إنى لست مع وجهات نظره وسلوكياته وأعماله ، وإنى لأخالفه فى كل ذلك ؛ فما رأيك أنت ؟ » .

٢ - سمة الإسناد ، والإيعاز ، والإضافة ، والنسبة بضمير الغائب لتبرئة ساحة « أنا » السارد « وأنت » القارىء .

تقييم السارد للعالم بنعته بصفة « مخيف » انطلاقاً من معيار الخوف والاطمئنان ؛ وهى صفة تحتمل ضمن ما تحتمل من دلالات حافة دلالتين تحددان رؤيتين إلى العالم :

أ ــ رؤية الشخصية الحرفية القاموسية الضيقة لوعيها الزائف المؤدلج والسلفى : « العزاء الباقى هو العمل ، والثقافة ، والادخار . وكلما ضاق بتقشفه قال لنفسه :

ــ « هكذا عاش الخلفاء الراشدون ! » (ص ٧٢) .

ب ــ رؤية السارد الواسعة لوعيه المحتمل ، بحيث إن ما يخفيه هو عالم الإيديولوجيا المفرِّقة والمشتتة للناس ، بحيث يغدو المخيف هو غياب التضامن التاريخى .

إن بيومى يحرم نفسه ، بل هو مدفوع إلى الحرمان ، لتأدلجه ، من كل متعة ، ولذة ، وجمال فى الأشياء ، والأجسام ، والأجساد ، والأصوات ، والروائح ، والأطياب ، والأطعمة ، والألحان ، والمشاهد الخلابة ، والأسفار ، والرحلات ، والاكتشافات ، والاختراعات ، والمناظر الجذابة والمتغيرة حسب الفصول ، والأزمنة ، والأقطار ، ومن دفء الشمس شتاء ، وبرودة المياة وثلجها صيفاً ، وأنواع الشراب فى الحان وغير الحان ، إلى أن ماتت حواسه فأضحى جثة لا يغنيها فى شىء ما تبقى لديها من حركة وعى مؤدلج زائف .

إن الإيديولوجيا السائدة حِرباء معكوسة . إنها تلون بلونها كل ما تمر به من ثقافات ، كالتاريخ ، والحضارة ، والأخلاق ، والعلوم بمختلف أصنافها، والفلسفة ، والأدب إن هذه الثقافات المؤسساتية تتأدلج إلى حد يتعذر فيه تعرفها كما يتعذر تعرف الحرباء فى الأشياء ، فلا يدركها ــ من ثم ــ عدا من خبرها ، وخبر حربائيتها المقلوبة . فالتاريخ ــ مثلاً ــ يتشكل بتشكلها ، وتنصهر الأخلاق فى بوتقتها ، إلى حد أنها تجعل الوظيفة فوق كل المهن الأخرى ، كالتجارة ، والصناعة ، والسياسة ، والجندية ، والبحرية . . ، وتضرب هالة من التقديس حولها فتبعدها عن الأرض فى عليائها ، بعد أن موقعتها فى السماء ، بحيث يصبح محالاً الآن عليها معرفتها . وهى لجهلها مزجتها بالإله ، فلا يكاد المرء يميز أحدهما عن الآخر إلا إذا قيض لها كاتب ساخر يضحك ويُضحك من المقدسات بعد إنزالها من سماء الوهم إلى أرض الحقيقة والواقع . يقول سارد « حضرة المحترم » : « الوظيفة فى تاريخ مصر مؤسسة مقدسة كالمعبد » (ص ١١٣) . وهكذا يعدم التاريخ الحقيقى ، تاريخ الشعوب ، والحضارة التى شيدوها ، شنقاً أو اغتيالا .

إن الإيديولوجيا السيدة تستمد قوتها ونورها المضلل ، وبريقها الخادع ، من العمل المستمر الذى لا ينقطع ولا يتوقف ، والذى يجهل الراحة ولا يفكر فيها ، كما لا يقارن زمنها بزمن العمل الذى يندى فيه جسده عرقاً ، ويرهق فيه ذهنه تفكيراً ، ولا يدر هذا العمل على العامل/ الموظف سوى النتف ، ولا « يرد عليه » أصحاب وسائل الإنتاج المنتجون للخطاب المؤدلج « رزقه » .

الراحة حق من حقوق كل إنسان .

لن يناضل المؤدلج عن شىء أعمته الإيديولجيا التعتيمية عن رؤيته ؛ فقوتها مستعارة من قوته ، ونورها مقتبس من نوره ، فأصبحت قوته من « قوتها » ، ونوره من « نورها » . ولأجل هذا ، ولتنوير الظلامية التى يكمن فى نورها الخادع ، يدعو السارد القارىء لدراسة الموظف/ العامل دراسة اقتصاد ــ اجتماع ــ نفسية ، كى يتعرف هذا الأخير واقعه ، ولكى يغيره أو يعمل على تغييره ، وعلى تغيير وضعية العمال التى ستغير وضعيته . لا يزال الموظف لغزاً محيراً ومستعصياً على الدراسة ، التى تقتضى تضافر الجهود لينفرد كل دارس بزاوية منها حسب اختصاصه . و « حضرة المحترم » تدرس وفق اختصاصها الإبداعى الروائى وعى الموظف نفسه ؛ وهو بنية فوقية صغيرة ، شكلتها الإيديولوجيا السيدة ، أى البنية الفوقية الكبيرة ، التى تشكلهما معا البنية التحتية المختارة .

لا يمكن للبنية الفوقيةالمؤدلجة أن تنتقد ذاتها إلا إذا وعت ذاتها ، ووعت الإيديولوجيا السيدة والبنية التحتية المتوخاة فى كل أبعادها ، وقارنتها بالبنيات التحتية المناقضة لها .

لا نريد هنا إعادة القول فى العلاقة الجدلية بين المادة والفكر .

لن يغير الفكر الواقع إلا إذا كان واعياً به ، وبالفكر الناتج عن الواقع ؛ أى أن يعى الفكر ذاته ، وأن يعى فى الوقت نفسه الواقع الذى أنتجه .

يقول السارد بأسلوب المحكى الذاتى ، المجلوب فى خطاب تتعانق فيه الإيديولوجيا الحرة والإيديولوجيا السيدة : « وقال لنفسه إن الموظف مضمون غامض لم يفهم على وجهه الصحيح بعد . والموظف المصرى أقدم موظف فى تاريخ الحضارة . إن يكن المثل الأعلى فى البلدان الأخرى محارباً أو سياسياً أو تاجراً أو رجل صناعة أو بحاراً ، فهو فى مصر الموظف . وإن أول تعاليم أخلاقية حفظها التاريخ كانت وصايا أب موظف متقاعد إلى ابن موظف ناشىء . وفرعون نفسه لم يكن إلا موظفاً معيناً من قبل الآلهة فى السماء ليحكم الوادى من خلال طقوس دينية وتعاليم إدارية ومالية وتنظيمية . ووادينا وادى فلاحين

طيبين ، يحنون الهامات نحو أرض طيبة ، ولكن رؤوسهم ترتفع لدى انتظامها فى سلك الوظائف . حينذاك يتطلعون إلى فوق ، إلى سلم الدرجات المتصاعد حتى أعتاب الآلهة فى السماء . الوظيفة خدمة للناس ، وحق للكفاءة ، وواجب للضمير الحى ، وكبرياء للذات البشرية ، وعبادة الله خالق الكفاءة والضمير والكبرياء . . » (ص ١١٣) . إذا كانت الشخصية والفلاحون يقدسون الوظيفة إلى حد عبادة الموظفين « الكبار » ، فإن السارد يجل الفلاحين ويمجد الأرض ويعظمها ، ويكن لها كل تقدير . ولكل من السارد والشخصية أحكامه التقييمية . فالسارد يحكم على الفلاحين والأرض بالصفة التى يحددها النعت التخصيصى ، الذى يفضل قيمة من بين القيم الأخرى : الطيبين ــ الطيبة . أما الشخصية فهى تحكم على الوظيفة بالأحكام التقويمية الأخلاقية ، والتقنية ، والمعرفية ، والنفعية ، والعقائدية : خدمة للناس ــ حق للكفاءة ــ واجب للضمير الحى ــ كبرياء للذات البشرية ــ عبادة الله ــ وفق معايير الخدمة وعدمها ، للناس أو للحيوان والأشياء ، الحق أو غيره ، الكفاءة أو العجز ، الواجب أو غيره ، الضمير وعدم الضمير ، الحى أو الميت ، الكبرياء أو الدناءة ، العبادة أو الكفر ، الله أو الشيطان . ويبدو أيضاً أثر الإيديولوجيا فى تاريخ الموظف الذى يحكم عليه حكماً قيمياً وفق معيار الجدة والقدم ، والواقع والمثال ، وجود التعاليم وانعدامها ، أخلاقية وغير أخلاقية ، والتعيين أو الانتظار ، الإلهى أو الشيطانى ، الإلهى أو الإنسانى ، الطقوس أو غيابها ، الدينية أو غير الدينية ، إدارية أو لا إدارية ، مالية أو غير مالية ، منظمة أو فوضوية : أقدم موظف فى تاريخ الحضارة ــ المثل الأعلى ــ التعاليم الأخلاقية الأولى ــ وصايا موظف ــ فرعون موظف ــ معين من قبل الآلهة ــ طقوس دينية ــ تعاليم إدارية ــ مالية ــ تنظمية ؛ وأن الفلاحين/الموظفين يتطلعون إلى فوق ، مما يدل على أن هناك « تحت » و « فوق » ، بل هناك كل الثنائيات التى ينبغى تدمير قلاعها وحصونها . والسارد يدعو إلى أن تقام البحوث حول الموظف لمعرفة واقع الوظيفة ، ولإدراك أنها مقدسة دون سائر الوظائف ، وأنها تتبع النظام الوراثى منذ الفراعنة . ولو استحضرنا علائق الغياب فى ذاكرتنا عن فرعون ، وعن تجبره ، وطغيانه ، وتألهه ، واستبداده الذى سكت عنه الخطاب المؤدلج واكتفى بالإشارة إلى نظمه ، كالنظام الاقتصادى المتدهور ، الذى يتخذ الدين والأخلاق إيديولوجيا سائدة للاستغلال ــ لا كتملت لدينا دلالات علائق الحضور فى الجملة الخاصة بفرعون ، ولأدركنا أن التاريخ يعيد نفسه بصورة أبشع .

وتتمظهر إيديولوجيا السارد المستقلة فى الحذف ، والبياض الذى تركه ، مفضلا الصمت والسكوت . يتجلى الحذف فى قوله : « إن أول تعاليم أخلاقية حفظها التاريخ كانت وصايا » ، حيث حذف « لنا » بين « حفظها » و « التاريخ » ؛ لأنه لا يرغب فى أن تحفظ لنا . ويتجلى صمته وسكوته عمّا يشبه هذا القول : « كما يحدث فى مصر الآن » ، الذى كان بإمكانه أن يأتى بعد الجملة التى تحدثت عن فرعون فى حذف هذا القول . وبقى الصمت مستمرا إلى أن جاء « يوسف القعيد » فمزق الكمامة ليجهر فى حرية واستقلال بهذا القول عنوانا لرائعته « يحدث فى مصر الآن » . أما السارد « حضرة المحترم » فهو يقفز على الثغرة التى أحدثها فى المقطع السردى إلى وصف الفلاحين الذين ينحنون لتمتطى الحكومة ظهورهم ، ويركعون لها لتأليههم إياها ، بدل الانحناء إجلالا وإكبارا للأرض التى هى جديرة به .

إن الأرض إلهة كل الآلهة تحت الشمس .
ما أحوج الوظيفة إلى عبادة الأرض وتقديسها !

والفلاحون فى استيهاماتهم المقدسة (بالكسر) للوظيفة ، ولتأدلجهم ، يتوقون إلى المحال ، والأسطورى ، فى يوتوبيا تنسيهم الممكن/الأرض/الواقع/الإنسان/الجميع ، وتشخص أبصارهم إلى « المناصب العليا » كما تشخص إلى إله الخلود . لو كانوا غير مؤدلجين لعلموا أن أصحاب « المناصب العليا » أقزام لا حول ولا قوة لهم ، إلا قوة الفلاحين ، والعمال ، والموظفين ، والحرفيين ، والصناع ، والعاملين ، وفى اختصار أن كل عمل باليد والفكر ، وقوة الأرض ، وثروتها ، هى التى تحدد المناصب ، ورواتبها ، ولزهدوا فى هذه المناصب ، ولسخروا من الموظفين « الكبار » الذين يعيشون عالة على الفلاحين وغيرهم .

إن قوة الشعب هى قوة الحكومة .
إنها حكومة لم تع ذاتها .
إن الشعب هو الدولة فى الحقيقة والواقع .
إذا بخلت الأرض فلتقم على المنصب والوظيفة المآتم .

إذا انتزعت الأرض عنوة أو مراوغة عن طريق الضرائب ، والغلاء ، والزيادة فى الأسعار ، وفى ساعات العمل ، فالنضال حتمى لاسترجاعها فوراً .

إن الصعود فى ذلك المقطع السردى مجازى ، يعنى صعود الأرواح/النفوس إلى السماء قبل أوانها ، وقبل موت الجسد ، حسب ثنائية الروح والجسد . وهو أمر محال إذا تحطمت هذه الثنائية . إنه صعود مبكر وغير طبيعى ، ناتج عما عاناه صاحبه من عذاب ومرارة ، ومن شقاء الجرى وراء السراب . إنه ــ بلغة مجازية ــ موت مستعجل ، برغم حركة الأجساد ، بغية تحقيق الآمال الخادعة ، والأمانى الضائعة . ووجهة نظر الشخصية المؤدلجة (المؤدلجة نعت لوجهة النظر) ، تنم عن رؤيتها الأحادية إلى الوظيفة . إنها تعد العمل منفصلاً عن الراحة ، بكل ما تحمل كلمة « راحة » من شحنات دلالية ؛ وتعد الراحة منفصلة عن العمل ، على نحو يجعل الرؤية موسومة بالثنائية نفسها . وتتجلى هذه الثنائية فى ورقة العمل التى اتخذتها الشخصية دستوراً وشعاراً لها ، ومشروعاً لسلوكها المستقبل . إنه نص يطفح بالعلائق الاستبدالية اللغوية الدالة على البراكسيس ؛ إذ يسود فيها جذر العمل وغياب الراحة . لا وجود ولو لإشارة بسيطة إلى الراحة ، والتسلية ، والعبث الجاد أو الجد العابث ، والإقبال على الحياة والحب . إنه نص تنبثق منه العقلانية المحايثة لتعبيره ، والكاشفة عن حضورها المكثف والمستقر فى وعى الشخصية ، كما تنبجس منه البراجماتية والإيديولوجيا القاتلة والبخيلة ، التى لا « نفع » فيها ولا « منفعة » ترجى منها ؛ لأنها تشغل الفرد الذى يفنى عمره فى دراسة لنيل شهادة التخرج إلى الشارع أو القبر قسراً لا اختياراً تمليه التضحية والتموقف من أجل الجميع أو فى سبيل الإنسان :

١ - القيام بالواجب بدقة .
٢ - دراسة اللائحة المالية التى يشار إليها وكأنها كتاب مقدس .

٣ – الدرس للحصول على شهادة عليا ضمن الطلبة الذين يعملون من منازلهم .
٤ – دراسة خاصة للغتين الإنجليزية والفرنسية ، بالإضافة إلى العربية .
٥ – التزود من الثقافة العامة ، وبخاصة الثقافة المفيدة للموظف .
٦ – الإعلان بكل وسيلةمهذبة عن تـديني وخلقي واجتهادي في عملي .
٧ – العمل على كسب ثقة الرؤساء ومحبتهم .
٨ – الاستفادة من الفرص المفيدة ، مع الاحتفاظ بالكرامة ، مثل : مساعدة أدبية تقدم لذى شأن ؛ صداقة مفيدة ؛ زواج موفق من شأنه تمهيد الطريق للتقدم » (ص ١٥) .

يدل هذا النص على أن « حضرة المحترم » تقدم بنيـة ملتحمة ، فعلى مستوى الحكاية ، يخضع سلوك الشخصية بحرفية بلهاء للخطاب الإيـديولوجي الرسمي ، الـذى جاء في صيغـة الإشـارة التي سبق ذكـرها . فهى تسير وفقه في تفكيرها ، وتصورها ، ومعـرفتها ، ورؤ يتهـا للتاريخ ، والاقتصاد ، والـدولة ، والـدين ، والعمـل/ الوظيفة . . . وعـلى مستوى المحكى ، يعد هذا الشعـار في العمل والحياة ، كما يتجلى ذلك من بنوده الثمانية ، التي تطابق عدد الدرجات الثمانية المسطرة في الإشارة المؤدلجة ، والباعثة على التأدلج ــ تفريعاً على الإشارة المؤدلجة ، منسجماً معها كباقي التفريعات التي سنلها في شكل مقاطع سردية ، وحوارات ، ومحكيات وأوصاف ، ووجهات نظر السارد ، والشخصيات التي يوزعها نجيب أيضا بتقنية هندسية معمارية ورياضية وفق عدد ٨ . فالشخصيات/ النساء ثمان : ١ – أم حسنى . ٢ – سيـدة . ٣ – قدرية . ٤ – ست سنية . ٥ – أصيلة الناظرة . ٦ – أنيسة رمضان . ٧ – إحسان إبراهيم . ٨ – راضيـة عبد الخالق . والشخصيات/ الرجـال كذلـك ثمان : ١ – سعفـان بسيـونى . ٢ – حمزة السـويفى . ٣ – بهجت نـور . ٤ – حسـين جيل . ٥ – إسماعيل فائق . ٦ – عبد الله وجدى . ٧ – مهندس . ٨ – طبيب . وسيلتقى عثمان بيومى ، ويتحاور ، ويدلى بـوجهات نـظره ، وفق وجهات نـظر هذه الشخصيـات بالتبـادل ، لتـداخـل الشخصيات/ النساء مع الشخصيـات الـرجال . وبنـاء عليها تتغير فصول الرواية .

إن التأدلج محايث لهذه الورقة . ونحن نستشف ذلك من العقلانية الأخلاقية التي تقسر الفرد على تقديم الواجب ، وتوبخه على إهماله ، فغدا ذلك معياراً يقوم من خلاله : **القيام بالواجب** ؛ ومن خلال معيار معرفة أو جهل التقنية : **بدقة** ؛ ومعيار الأمانة والخيـانة : **بأمـانة** ؛ ومقياس التقديس والتدنيس : **تقديس الوثيقة المالية** ؛ وقاعدة الوقاحة والليونة ، **وسيلة مهذبة** ؛ وقانون الأخلاقيات : **تـديني ــ خلقي ــ الكرامة** ؛ والمعرفة حسب قاعدة العلمي والأدبي : **مساعدة أدبية** ؛ وضابط النجاح والإخفاق : **زواج موفق** ؛ وسنة التقدم والتخلف : **طريق التقدم** ؛ محك الثقة وعدم الثقة : **ثقة** ؛ والحب والكراهية **محبتهم** .

أما قاعدة العمل فهى التي تهيمن على المشروع .

من مقولات سارتر أن الإنسان مشروع . ولكنه يمكن أن يكـون مشروعاً لمشروع لم يختره بكامل الحرية والوعى . وسيمارس حـريته ووعيه عندما ينظر في مشروعه نظرة ناقدة ، تجعله يميز بين مشروعه بما هو إنسان حر ، ومشروع غيره الذى يستعبده .

وبيومى ليس بمشروعه بما هـو إنسان مستقـل ، بل هـو مشروع غيره . إنه مستعبد من جانب المشروع الإيديولوجى المسيطر ، الذى يخضع الناس للعمـل وحده : ورقة **عمل ــ القيـام بـ ــ دراسة (ثلاث مرات) ــ التـزود ــ يعملون من منازلهم ــ اجتهـادى فى عملى ــ العمل على ــ مساعدة ــ تقدم** . . .

ومعيـار الـربـح والخسارة : **الحصـول ــ المفيـدة ــ كسب ــ الاستفـادة ــ الفرص المفيـدة ــ صداقـة مفيدة** ، والمحـرم Tabou الخاضع لمعيار المعرفة السفلى والعليا : **الشهادة العليا** ، والغاية منها هى الترقية . والظل الذى ينوب عن الترقية وفتات الترقية هى الشهادة التي يفوق الجهد المبذول فيها مقـابلها الـذرى ، إلى حد الـزهد في الجانب الأساسى وهـو الحياة ، والانسيـاق وراء التفكير في الـذات الفردية المؤدلجة ، وطموحاتها الـزائفة ، مـادامت بعيدة عن قضـايا الناس جميعاً :

« ــ هل مازال ينقصك تعليم ؟
ــ الشهادة العليا .
ــ لماذا ؟
ــ مساعدة لا بأس بها للترقى » (ص ١٨ – ١٩) .

ويختزل معنى حياة الشخصية في الوظيفة ؛ في العمل « المقدس » ؛ فالعمل في نظرها كونى ، إنه يعنى الإله ، والحكومة ، وذاتها الواحدة والوحيدة ، المجسدة لروح الإله .

إن الإيديولوجيا الرسمية هى التي تتحدث عبر ذاته الشخصية ، سواء بصيغة المناجاة أو بصيغة المحكى الذاتى ، المجلوب والتلقائى ، أو في حوارها مع بقية الشخصيات وعرض وجهات نظرهـا . إن الشخصية مبشرة بها ، وتستند ــ دون وعى منها ــ إليها في كل اتصال تقيمه مع غيرها . وهى نموذج للمؤدلجين الذين يتم التواصل بينهم لتوحدهم ووحدتهم واتحادهم الـلا واعى تحت ظل وحدة الخطاب المؤدلج (بالفتح وبالكسر) بنفاذه إلى ذهنياتهم،كما فرق بينهم لدعوته الرومانسية والفردانية والمثالية فأمسوا ذواتا متشظية ، كل واحدة تسير في طريقها الخاص كالكواكب المتباعدة ، محاولـة تأكيـد الذات التى ألغتها الإيديولوجيا الرسمية بتأكيد ذاتها هى . وكـل تأكيـد للذات ما هو إلا تقليد جديد لذاتها في صورة تقليد للفرد/الإله ، كما حدث لجوليان سوريل في رواية استندال « الأحمر والأسود » : « قال إن حياة الإنسان الحقيقية هى حياته الخـاصة ، التي ينبض بهـا قلبه في كـل لحظة ؛ التي تستأديه الجهود والإخـلاص والإبداع . إنها مقـدسة ودينية ، بها تتحقق ذاته في خدمة الجهاز المقدس المسمى بالحكومة أو الدولة ؛ بها يتحقق جلال الإنسان على الأرض فتتحقق به كلمة الله العليا » (ص ٢٢) . وهذا مقطع سردى مؤدلج ، يذعن لمعيار الحياة والموت ؛ الحياة الخـاصة أو العـامة ، الخفقـان أو الهمود ، الجهـد أو الخمود ، الإخلاص أو الغش ، الابتكـار أو التقليد ، التقـديس أو التدنيس ، التدين أو الكفر ، تحقق الذات الجماعية أو الفردية ، الجهاز المقدس أو المدنس ، الدولة أو الشعب ، جلال أو انحطاط ، الكلمة العليا أو الدنيا .

وتأكيد الذات الفردية في الفكر المثالي والوعي الرومانسي المؤدلج يفضي بصاحبه إلى جهل العلائق البنيوية الاجتماعية التي تحقق تأكيد الذات تأكيداً اجتماعياً وإنسانياً ، ويؤدي به إلى الكدح كالعبد في الإقطاعية والرأسمالية ، على الرغم من الاختلاف الجذري القائم بينه وبين العبد الذي كان جسده يُلهَب بالسياط ، ويُكره على العمل ، ويجبر على إنجازه مهما كانت قساوته ، والآلام التي يسببها له ، فينفذه مرغماً . أما المؤدلج فإنه ينفذه « اختيارياً » ؛ أي يرغمه الخطاب المؤدلج الذي استقر في ذهنه فغدا سجين هذا الخطاب ، وأسير نسقه ، والنسق الذي صدر منه الخطاب . إنه يشقى دون ضرب أو جلد ، وإنما برضى تام بوضعه المزري . وهو لا يدرك مصدر الشقاء ، والتعب ، والحرمان ، والقلق الوجودي الذي يستشعره بين الفينة والفينة . به يفكر ، وبه يشعر ، وحسب قوانينه يسير في عزلته أو مع الآخرين . إنه لا يرى سوى العمل الشاق الذي لا يكف ولن يكف ، ما دام يعمل حتى في أماكن الراحة .

قال بعض الفلاسفة إننا لا نرى الأشياء إلا حسب تجاربنا . وهذا يعني أن العين زجاجة حسية ، وحاسة عضوية تربطنا بالعالم الخارجي . وإذا كانت التجارب هي التي تشكل بنيتنا الذهنية ، فهذا يعني أننا لا ندرك الأشياء كما هي ، وإنما نخلع عليها من تجاربنا ، من ذهننا ، من ذواتنا . إذن فالذهن هو الذي يرى الأشياء من خلال التجارب التي انطبعت على صفحته . والنسيان الذي يصاحب ـ جدلياً ـ عملية التذكر والتفكير هو الذي ينتخب مرجعاً أو موضوعاً من بين المراجع أو الموضوعات ليفكر فيه . وإذا كان الخطاب الإيديولوجي السائد هو الذي يشكل بنيتنا الذهنية في جميع مراحل حياتنا التي تجاوز ربع قرن أو نصف قرن ، فإننا لن نتعامل مع العالم الخارجي إلا عبر هذه الذهنية ، وعن طريقها التي تقلب عملية الإدراك . كان الخطاب المؤدلج ينفذ إلى الذهن في السنين الأولى ، سنين التعلم التقليدي والمؤسساتي ، عبر زجاجة العين ، فشكل إطاراً « ثقافياً » ، وتراكماً « معرفياً » ، فأصبح الذهن في مرحلة « النضج » يرسل الخطاب المؤدلج على العالم الخارجي كما ترسل الكاميرا الأشعة التي تتحول إلى صور على الشاشة ، من خلال زجاجة العين ؛ ولكن الصور تعود إليه عبر العين فيعيدها إلى العالم مؤدلجة وعبر التعبير أيضاً / اللسان في شكل خطاب شفوي أو كتابي مؤدلج ، يتولد عن الخطاب الأول ، حاملاً سماته ، كالوليد الذي يحمل سمات الأب أو الأم أو هما معا .

تتجلى سمات هذا الخطاب في خطاب بيومي الذي يعرض السارد وجهة نظره : « إنه يحتقر المواعظ التي تحث على الكسل ، ويعدها تجديفاً بذي الجلال » (ص ٣٧) . فليس بيومي هو الذي يحتقر المواعظ التي تحث على الكسل / الراحة ، وإنما الإيديولوجيا السائدة التي شوهت الخطاب العقائدي عندما أذابته فيها ووجهته في اتجاهها . إننا لنصادفهما معا في كل مقطع سردي يصدر عن بيومي المؤدلج وإن اختلفت الصيغ ، على نحو يمنح الخطاب الروائي تماسكه واتساقه . « ذي الجلال » كناية تشير إلى الإله الذي يتجسد في الفرد / الإله . ويخبرنا الرواي عن بيومي بصيغة المحكي الذاتي المجلوب المؤدلج ، الذي يطغى في « حضرة المحترم » ، على المحكي الذاتي التلقائي المؤدلج : « قال لنفسه إن الله لم يخلقنا للراحة ولا للطريق القصير »

(ص ٢٧) . طبعاً . فوجهة النظر هذه تنسجم مع الخطاب المؤدلج ، بل هي تفريع آخر له ؛ وهي لا ترغب سوى في العمل المستمر الذي يشبه اللا عمل / البطالة ؛ لأن راحته لن تتحقق لا على المدى البعيد ولا على المدى القريب ، فتبقى الراحة هي اليوتوبيا والأسطورة المعاصرة ، التي تحتاج إلى الطريق الذي يقسم وفق معيار إيديولوجي ، والذي يستند إلى قاعدة الطول والقصر ، والذي لا نهاية له لأنه يُنسب إلى الإرادة الإلهية ، ولأنه يناسب حلم الدولة التي ترغب في أن تطول مدة حكمها ، وتستمر وراثة الحكم فيها إلى ما لا نهاية ، بإبعاد الفكر والتفكير الذي سيتساءل : من يحكم ؟ في الماورائيات والأساطير . وهكذا تقسو الشخصية المؤدلجة على نفسها لأنها مغتربة عن ذاتها ، ومكونات وعيها ، وحاجاتها ، ولا تدرك العامل الاقتصادي المحدد للخطاب المؤدلج ، والكامن من وراء قلقها ، وحيرتها . إنها تعمل / تموت ، في حين يحيا منتجو الخطاب المؤدلج لتبرير كسلهم ، وعدم إنتاجهم ، وراحتهم ، وترفهم ، ولذة عيشهم ، وفراغهم ، ومتعتهم ، وإقبالهم على الحياة اعتماداً على قوته المتجسدة في قوة عمله وقوة إنتاجه : « وتقدم في كل شيء ، ولكن عذابه لم يخف ، ورسخت قدمه في عمله حتى شهد له سعفان بسيوني ـ رغم إخفاقه معه ـ بالمواظبة والكفاءة والاستقامة . وكان يقول عنه :

ـ إنه أول الحاضرين وآخر الذاهبين ؛ وفي أوقات الصلاة يؤم المصلين بمصلى الوزارة . وهو يؤدي عمله ، ويؤدي عن المتأخرين أعمالهم ؛ فالكلام عن نجدته لا يقل عن الكلام عن قدرته » (ص ٣٧) . وهنا يشير السارد إلى أحكام قيمية تعتمد معايير القدرة والعجز ، والمعرفة والجهل ، والتقنية والتلفيقية ، وقواعد السلوك الأخلاقية ، كالتقدم والتأخر ، والرسوخ والتذبذب ، والمواظبة والتقاعس ، والكفاءة والعجز ، والحضور والغياب ، والعمل والراحة ، والاستقامة والشغب ، والإنجاز والإهمال ، العبادة وتركها : وتقدم في كل شيء ـ ورسخت قدمه في عمله ـ الكفاءة ـ الاستقامة ـ أول الحاضرين ـ آخر الذاهبين ـ في أوقات الصلاة يؤم المصلين بمصلى الوزارة ـ يؤدي عمله ـ يؤدي عن المتأخرين أعمالهم ـ نجدته ـ قدرته .

ويدمج في تصوره العمل بالعبادة وفقاً للأدلوجة (عبد الله العروي) ، ولو لم يترك له فرصة للعبادة الحق ، بل لا داعي لها إذا كان العمل عبادة حسب الدلالة المحايثة لهذا القول : « ـ لا يخلو عمل الإنسان من عبادة » (ص ٣٨) .

وعثمان بيومي لا يعد حتى موظفاً ، بل يعد خادماً للرؤساء بل عبداً لهم . والطرق المؤدية إلى المناصب « العليا » تتفتت حسب معايير الطول والقصر ، والأهمية والتفاهة ، والشرف والدناءة ، والفائدة والخسارة ، والتقدير والتحقير ، والخدمة والتمرد ، والإذعان والتموقف . والسارد يرفض هذه المعايير وهذا الخنوع المفرط الذي يسلب الشخصية كينونتها . ويشير خطاب بيومي إلى ذلك .

لكل كلمة نقيض ، حتى كلمة نقيض ذاتها .

اختر كلمتك ولا تدع الكلمة تختارك أو تختار من خلالك .

يحكي السارد عن بيومي قائلاً : « إنه يتمنى لو يكلف كل يوم بعمل كهذا . إن عمله في الإدارة ـ على ضخامته وتقدير الجميع له ـ

لن يكفى وحده ؛ فلا أقل من تقديم الخدمات للرؤساء ، وإشعارهم بأهميته وفوائده الشريفة . ولعل ذلك يقلل من جزعه لقلة ما ناله بالقياس إلى ما يطمح إليه . ولكنه عزاء يتزود به فى طريقه الطويل » (ص ٥٩) — لن نتحدث من الآن فصاعداً عن التفريعات ؛ لأن كل خطاب هو تفريع لخطاب سابق ، حتى نهاية الرواية — لا تقف وجهة نظر بيومى عند هذا الحد ، بل تتعداه إلى مستوى اعتبار العمل مرادفاً للبطولة . ما البطولة ؟ .

إنها معيار تتجلى فيه التراتبية بين البطل واللا بطل ، فى عصر الإيديولوجيا اللا بطلة . إن البطولة التى يقومها بقيمة تعود إلى معيار الحق والباطل ، هى التسابق ، والتنافس ، والتناحر على المناصب ، والعمل كى لا تقف عجلة الآلة المنتجة واليد التى تسيرها ، ووسائل الإنتاج والمنتجة بشكل من الأشكال عن العمل بالإضراب عنه ، الذى يأتى إجابة منطقية عن السؤال :

لمن نعمل ؟

والذى يؤدى إلى توقف الإنتاج ، ويفضى إلى انهيار هرم الربح ، وتقلص الفيض ، وانحطاط الجاه ، وإضعاف القوة ، وإزالة السلطة ، وأنسنة الآلهة ، وإطفاء الاستنارة ، ويبتدىء تفكير الطبقة العاملة فى الحركة فى اتجاه الوعى الممكن ، وإنتاج خطاب إيديولوجى بطل محايث للواقع المعيش . إن الإيديولوجيا اللا بطلة تدفع بالفرد المؤدلج إلى الزهد فى الحياة ، والنظر إليها من خلال الموت العاجل الذى لا يعيه ، ومن خلال الوعود بأن التعويض سيكون فى العالم الآخر . والحصيلة هى الخيال الملهى عن المادى والواقعى الذى يحتاج إليه الفرد فى هذا العالم .

حتى وعود العالم الآخر فى الحقيقة والواقع هى وعود من أجل هذا العالم . هناك علاقة جدلية بين العالمين . يكفى أن يستبدل بالإله الجميع ؛ لأنه يحث فى « خطابه » على الاهتمام بالجميع .

وخير تعريف صادق يحدد هوية مثل هذه الشخصية المؤدلجة هو ما قالته عن نفسها كاذبة :

— إن الإيديولوجيا السائدة لا تكون صادقة إلا حينما تكذب عن كذبها الذى تعده صادقاً —

« ما أنا إلا ثور معصوب العينين يدور فى ساقية . . » (ص ٣١ - ٣٢) .

« — لا خيرقّ ، هذه هى الحقيقة . . » (ص ١٠٠) .

« — لا يغرك منظرى ، فمرضى ليس فى القلب أو الصدر ، ولكنه يعوق تماماً عن الزواج » (١٠٥) . وداعية الإيديولوجيا السيدة هذا يرفض إلى حد الحنق واليأس ، بناء على قاعدة الإيمان والكفر الحقيقيين أو الزائفين ، الراحة حتى حينما يحيق به المرض أو يشرف على الهلاك ، كما يتضح من حواره مع الطبيب البطل الذى يتحدث نيابة عن السارد البطل ، معارضاً آراء بيومى المؤدلجة :

« — مادام الأمر كذلك فاعلم أن المسألة ليست لعباً . إنها بلغة الطب لأخطر منها ، ولكن عدم الانصياع لكلامى يخلق منها شيئا آخر . يلزمك راحة تامة ؛ شهر على الأقل .

هتف :

— شهر .

— وأن تلتزم بدقة بالدواء والغذاء الموصوف ؛ لا مناقشة فى ذلك ألبتة ؛ وسوف أزورك غدا . .

وجمع أدواته فى حقيبته الصغيرة ومضى وهو يقول :

— احفظ كلامى عن ظهر قلب ! .

وغادر الرجل الحجرة وهو يتبعه نظرة مغيظة يائسة » (ص ١٤٩) .

. . .

« ولكن الطبيب قال له :

— ما يهمنى هو صحتك لا وظيفتك ! » .

. . .

« — المؤمن الحقيقى لا يسعد بالصحة وحدها . .

— لم أسمع بذلك من قبل . . » (ص ١٥٧) .

إن الإيديولوجيا السائدة هى ضد العلم الذى يدرس الظاهرة وما يحقق استمرارها ويصارع ما يسعى فى انهيارها . وهى تنظر إلى الظاهرة من زاوية عقائدية غير علمية . أما إيديولوجيا السارد المستقلة فهى تقرن العمل بالراحة ، ولو كانت الراحة التى تواكب الزمن الموضوعى ، والزمن الكونى ، والطبيعى ، وأن يقترن بالراتب الموفر والمحقق لراحة العمل ، وراحة الجسد ، وراحة حاجات المرض ومقتضياته ، وراحة حاجات العافية ، كما تريد من العمل أن يتوقف ، على الأقل ، كمرحلة أولى ، حسب توقف النهار والليل ، والبرودة والحرارة ، تبعاً لظروف المناخ التى تسمح بالعمل إن وجد . تعبر هذه الإيديولوجيا المستقلة عن نفسها من خلال وجهة نظر السارد : « إن النظام الفلكى لا يطبق على البشر ، وبخاصة الموظفين منهم » (ص ١٠) .

وبيومى لا يتناقض مع ذاته عبر الرواية ؛ فطموحه كما حددته له الإيديولوجيا السائدة لا يتغير وإن تغير التعبير عنه ، ولا يتغير الطريق الذى رسمته له ؛ فهو يصر على المضى فيه : « وظل على إيمانه الراسخ بمعتقداته المقدسة ؛ بالحياة الشاقة المقدسة ؛ بالجهاد والعذاب ، بالأمل البعيد المتعالى . وقال إن العجز أحياناً عن بلوغه لا يزعزع الثقة به ، ولا المرض ولا الموت نفسه ، مادام الإصرار على المضى نحوه هو المسؤول عن وجود النبل والمعنى فى الحياة » (ص ١٥٨) . ويعكس هذا الخطاب المعايير الأخلاقية المنحدرة عن تأدلج بيومى المثالى ، الذى يجهل فى طموحاته الفردية طبيعة الجسد وواقعيته فى حاجاته عبر مراحل العمر : **إيمانه الراسخ بمعتقداته المقدسة — الحياة الشاقة المقدسة — الجهاد والعذاب — الأمل البعيد المتعالى — العجز (. . .) لا يزعزع الثقة به — ولا المرض — ولا الموت نفسه — الإصرار على المضى نحوه — وجود النبل والمعنى فى الحياة .**

وما فعلته الإيديولوجيا السائدة فى حربائيتها المقلوبة بالتاريخ تفعله بالأدب . إنها تجرده من وظيفته المعرفية ، والتعبيرية ، والتحريرية ، والفلسفية ، والعلمية ، والاجتماعية ، والإنسانية ، ومن مخالفته لها ، واختلافه عنها ، ومفارقته ، ومناقضته لها ، وافتراقه عنها . فالـ « كاتب » يعيش فى ظل الإيديولوجيا المسيطرة من الكتبة ، من

المنشئين ، ووسيلة من وسائل إنتاجها ، دون أن يعى ذلك أو يشعر به ، ويصبح نتاجاً فى علائق الإنتاج ، ويضحى ما كتبه أداة لترويج خطابها ، وسلعة كاسدة فى سوقها الذى يحاول احتضان بقيه الفنون غير المؤدلجة . ويعرض الراوى هنا مستوى الشخصية المعرفى ، وقدرتها الجمالية فى الكتابة ، التى يُبَيْن التأدلج رؤ يتها على هيكل الماضوية ، والسلفية : « واهتم بالشعر خاصة ، وحفظ الكثير ، بل حاول نظمه ، ولكنه فشل . قال إن الشعر كان وما يزال خير وسيلة للتقرب من الكبراء ، والتألق فى الحفلات الرسمية . إنه لخسران فادح أن يفشل فى نظمه ، ولكنه على أى حال خير طريق لإتقان النثر ؛ والخطابة لا تقل عن الشعر فى النجاح المنشود ، والأسلوب الجزل مطلوب . قلبه يحدثه بذلك . واللغات الأجنبية مثله وأكثر . جميع تلك المعارف مفيدة ، ولها وقتها الذى ترتفع فيه قيمتها فى بورصة المضاربات الديوانية ؛ فليس بالتعليمات المالية وحدها يحيا الموظف » (ص ٢٣) . إن « معرفة » بيومى لا تنحصر فى الشعر فحسب بما هو معرفة ذاكرية ، كالراوية الذى يرافق الشاعر ، يحفظ عنه ما يقوله ويردده ، أو كالنظام الذى ينعدم عنده حس الإبداع ، والقدرة فى الابتكار والخلق الشعرى ، لغياب العواطف ، والإحساسات ، والانفعال النفسى المرهف ، الذى يحرك خوالج النفس ، لاتصال الشاعر بالعالم وتناقضاته ، وإمساكه بقضايا الناس . ويستند ذلك عند بيومى إلى معايير المعرفة والجهل ، والاهتمام والإهمال ، والحفظ وعدم الحفظ ، والقلة والكثرة ، والشعر والنظم ، والنجاح والإخفاق :

اهتم بالشعر ــ حفظ منه الكثير ــ حاول نظمه ولكنه فشل .

ورؤ يته للشعر رؤ ية تقليدية ، تخدم الإيديولوجيا السائدة ، تأسيساً على معايير الوسيلة أو عدم الوسيلة ، التقرب أو الابتعاد ، الكبراء أو الصغراء ، التألق أو عدم التألق ، الاحتفال أو عدمه ، الرسمى أو العادى : **إن الشعر كان وما يزال وسيلة للتقرب من الكبراء ــ التألق فى الحفلات الرسمية** ؛ بل تمتد حتى إلى النثر . وهو يستفيد من الشعر ليبرع فى النثر/الخطابة . ومعرفته التقنية فى الكتابة/الإنشاء معرفة تتأسس على معايير محافظة ، كالمتانة والليونة ، كما يتضح من المصطلح النقدى التقليدى : **الأسلوب الجزل** ؛ ومعيار معرفة اللغة العربية والأجنبية ، والنفعية والوصولية : **إن الشعر كان وما يزال خير وسيلة للتقرب من الكبراء ــ جميع تلك المعارف مفيدة ــ ترتفع قيمتها فى بورصة المضاربات الديوانية .** إن عثمان بيومى امتداد للشاعر القديم البوق ، والداعية والمبشر ، والمقلد ، والوصولى الذى فقد شخصيته ، وسلبت كينونته ، وذابت فى كينونة الممدوح ، ولم يبق منه سوى المظهر . ذهب الإنسان وبقى اللا إنسان الذى يتحرك كالآلة التى تخضع للتوجيه المساق . إن الركام المعرفى الماضوى لدى الشخصية المؤدلجة ينبع من الإيديولوجيا المتحكمة فى النفسيات ، ويصب فيها ، فشلّت هذه الإيديولوجيا الفكر كما تشل العنكبوت كل حشرة تدخل فى مجال نسيجها ، فتبتلعها . إنها تؤجل بهذا الصنيع الوعى الممكن/الحياة ، وتستعجل الوعى المحال/الموت .

والأدب فى مفهوم السارد ذى التراكم المعرفى الواسع فن كسائر الفنون ، يحتضن عدة أجناس أدبية ؛ وهو إنسانى ، لا ينفصل فى مضمونه عن الحياة ، والحرية المسؤولة . وهو كلام مقدس كالإنسان ، وهو ألصق به ، بل هو الذى يميزه عن سائر الكائنات ؛ فهو منه وإليه ؛ لا يرمى به عند قدم أى صنم أو إله .

لا تفضيل بين الأجناس الأدبية .

كلها تتيح للإنسان فرصة التعبير الحر عن قضاياه ، وحرية إبداع أشكال جديدة .

يتناول السارد عمل بيومى ، ومعرفته وتقنيته الشكلية ، وركامه المعرفى الضيق . وينظر بيومى إلى كل ذلك نظرته إلى الأشياء المطلوبة وفق قواعد نفعية ، فى غياب المنفعة التى يشير إليها مجال الحجرة الضيق بوصفه مجازاً عن ضيق الشخصية النفسى والمعيشى والحياتى : « كان يعمل بجنون فى الوزارة ، ويتبحّر فى المعرفة فى حجرته الصغيرة » (ص ٤٦) . إنه موظف محروم من الفضاء الكافى ، سواء فى الوزارة أو فى منزله ، حيث يسبقه العمل إليه ويسخر منه : « ولذلك راح يترجم للصحف والمجلات ليزيد من دخله ، وليزيد بالتالى من مدخراته . ونجح فى ذلك نجاحاً لا بأس به » (ص ٤٧) . وعمل الترجمة يخضع لمعيار بيومى فى الزيادة والنقصان ، والإنفاق والادخار ، والنجاح والإخفاق ، وفيما هو جيد أو لابأس به ، وتتعدد القدرات أوقلتها وفق معيار الاستطاعة والعجز :

« ــ أهنئك على نجاحك الذى يقطع بتعدد قدراتك » (ص ٥٠) . لا تطابق بين الجهد المبذول والمقابل المادى المخذول .

إن الإيديولوجيا المتحكمة هى العزاء الخيالى الذى يتمظهر فى اللغة .

لا يستهلك بيومى ــ للتعويض عن القدرة الجمالية والأدبية الشكلية ــ سوى الخطاب المؤدلج منذ بداية حياته إلى نهايتها ؛ ذلك الخطاب الذى يتغير أسلوبه وتتغير لغته وفق النظام الدال على أحكام القيمة المؤدلجة (بالفتح والكسر) التالية :

١ - أبدى إعجابه : « أبدى سعادة المدير إعجابه بأسلوبك فى الترجمة » (ص ٥٨) .

٢ - ممتاز : « ــ دعيت لإلقاء محاضرة فى جمعية الموظفين ؛ وقد سجلت نقاطها ؛ فما رأيك فى أن تكتبها بأسلوبك الممتاز ؟ » (ص ٥٨ - ٥٩) .

٣ - جيد : « أسلوبك جيد » (ص ٦٤) .

٤ - مما تغبط عليه : « أما أسلوبك فمما تغبط عليه » (ص ٦٦) .

٥ - فذ حقا : « يهمنى أن تراجع الأسلوب ؛ أسلوبك فذ حقا . . » (ص ٨١) .

٦ - مجرد ابتسامة يحظى بها : « ــ وحظى ــ عند كل لقاء ــ بابتسامة لا يحظى بها المقربون » (ص ٨١) .

ولاغترار بيومى بالابتسامة على أنها حظوة ، فإنه سيرضخ خانعا ، ذليلا ، قانعا ، مقموعا ، لاستغلال أكثر بشاعة وأكثر تأدلجا وأدلجة :

أ - سيعمل على مراجعة أسلوب لا مضمون أو محتوى كتاب ضخم سيستغرق فيه مدة شهر كامل .

ب - سيعزز الإيديولوجيا السائدة ، بل سيعمل على تجذيرها ، من وجهة نظر تاريخية ماضوية :

« هذه أصول ترجمة كتاب عن الخديو إسماعيل ، ترجمتها فى نصف

عام ! نظر عثمان إلى الأوارق باهتمام فقال صاحب السعادة :

يهمنى أن تراجع الأسلوب ؛ أسلوبك فذ حقاً .

تلقى التكليف بسعادة شاملة ، وأكب على العمل بهمة وقوة وعناية فائقة . وفى شهر واحد أعاده إلى صاحب السعادة فى صورة بيانية كاملة . وبذلك قدم الخدمة التى تلهف طويلاً على تقديمها ، وأصبح رصيده عند صاحب السعادة دائناً » (ص ٨١) . وهكذا يغترب عنه عمله الذى قرره فى ورقة عمل/مشروع حياته المؤدلج ، بعد أن مارسه وأنجزه ؛ واغترب هو أيضاً عن عمله فضاعت جهوده كلها هباء . وما حدث له فى المراجعة يحدث له فى إعداد مشروع الميزانية : « أما هو فكرس كل قواه لإعداد المشروع ، حتى يبرز للوجود كاملاً بلا هفوة واحدة . وتجلت مقدرته فى توزيع العمل وتنظيمه ، ومتابعة المعلومات المطلوبة من إدارة الوزارة ، على حين تعهد هو بالموازنة الختامية وتحرير البيان (. . .) وأعد للمشروع مقدمة مثالية حازت إعجاب المدير بصفة خاصة ، فتربع على قمة النصر المبين » (ص ٨٠) . إن هذا المقطع السردى يعرض قدرة بيومى التقنية الإدارية ، والتنظيمية ، والمعرفية ، والبيانية ، والكتابية ، فى إصدار الفتاوى ، وتفوقه ، وانتصاره لتجربته ، وخبرته المشفوعة بالعلم والمعرفة فى الشؤون الإدارية الحكومية ، وفق معايير النظام والفوضى ، والدقة والملاحظة العابرة ، والكمال والنقص ، والخطأ والصواب ، والعلم والجهل ، والمثالية والواقعية ، والإعجاب والنفور ، والقمة والحضيض ، والانتصار والانهزام ، والخفاء والتجلى . ومع ذلك يحيق به القلق الذى ينخر ما تبقى من قواه ؛ لأن الترقية بطيئة تعاكسها سرعة الموت التى يحمل جسده المنهوك بذرتها القاتلة أكثر من أجساد غير المؤدلجين . إن بيومى يبدو كأنه لا وجود له . إنه مشياً ، وقوة عمله هى التى تحظى بالاهتمام . إنه يشيأ ثم يُهْمَل بوصفه شيئاً لا نفع فيه ، فى مكان غير لائق به : « كل هذا يحدث وهو مازال فى الدرجة الثالثة ، مع عمره المتقدم . أهذا جزاء الجهد الخارق والتفانى الجليل ؟ ألم يعلموا بأنه إنسان تلخص فى خبرة مؤيدة بالعلم والعمل ؟ وأن مذكراته الرسمية ، وبياناته الخاصة بالميزانية ، وفتاواه الرائدة فى الإدارة والمخازن والمشتريات ، لو جمعت فى كتاب لكانت دائرة معارف فى الشؤون الحكومية ؟ خبرة نيرة منزوية فى وظيفة وكيل ثان للإدارة ، كأنها مصباح كهربائى قوة خمسمائة شمعة ، ثبتت فى جدار مرحاض زاوية بقرية ! » (ص ١١٣) . والأحكام التقويمية هنا تستند إلى قاعدة الخارق والمألوف ، والتافه والجليل ، والعلم والجهل ، والعمل والبطالة أو الكسل ، والعادى والرسمى ، والعامة والخاصة ، والريادة والتقليد ، والنير والمظلم ، على نحو ما يبدو من الصفات التى حشرها السارد فى هذا المقطع .

إن الصورة الأدبية أكثر الأشكال الأدبية أدبية وتعبيراً عن إيديولوجيا السارد المستقلة .

والصورة الأدبية فى هذا المقطع السردى تجسم ، فى تعددية دلالاتها الحافة وغناها وثرائها ، التى نحاول مقاربة بعضها ، ما يلى :

١ - التناقضات التى تسم مجتمع الإيديولوجيا السائدة .

٢ - الضوء الذى يمكن أن ينير ساحة فسيحة الأرجاء ، يوضع فى مكان قد تنيره شمعة واحدة . هذا على مستوى المشبه به . أما على مستوى المشبه :

٣ - أن منتجى الإيديولوجيا السائدة يستفيدون فى صمت من معرفة غيرهم استفادة ناقصة ؛ لأن الطاقة المستفاد منها ليست فى محلها المناسب لها كى تكون الاستفادة أكثر .

٤ - لا أحد يتلقى مكافأة مادية تناسب جهوده .

٥ - الضياع مصير كل مؤدلج .

وسئل بيومى يوماً فأجاب ، مجليا معرفته وتخومها الدالة على معرفة تختص بسير الشخصيات الجاهزة فى فردانيتها التى تنسجم مع فردانيته ، وباللغات ، كلغات الهدف منها هو الترجمة :

« ــ ماذا تقرأ ؟

ــ الأدب ، سير العظماء ، الإنجليزية والفرنسية .

ــ هل لك قدرة على الترجمة ؟

ــ إننى أمضى أوقات فراغى فى مطالعة القواميس » (ص ٤٥) .

حتى الفلسفة تلونها الإيديولوجيا الحربائية المعكوسة بلونها ، فتشجع فكراً وتهمل آخر ، وتعتنى بفلسفة وتهمل أخرى ، مسخرة فى ذلك كل قواها المادية والبشرية ، حتى ولو كان هذا الفكر خاصاً بمفكر واحد ، وهذه الفلسفة خاصة بفيلسوف واحد . حتى الكتب السماوية تلحقها انتقائيتها . إنها تشوه فى تقلبها الفلسفة التشوية التى تمجد القوى الحقيقية ، لا القوى الضعيفة المستفيدة من القوى الحقيقية كى تجعل من ضعفها قوة ، وتستبدل بعجزها إرادة وقوة موحدة ، ومتكتلة ، ومتضافرة ، ومتراصة ، وجماعية ، ونضالية . إن نيتشه لا يعد قوة الفرد قوة بل ضعفاً ، إلى أن تنضم وتتضامن مع قوى الجماعة . يقول السارد عن فردانية بيومى حامل لواء الإيديولوجيا السيدة : « إنه يؤمن بأن الله خلق الإنسان للقوة والمجد . الحياة قوة ؛ المحافظة عليها قوة ؛ الاستمرار فيها قوة ؛ فردوس الله لا يبلغ إلا بالقوة والنضال » (ص ٦٥ - ٦٦) . إن بيومى المؤدلج يؤمن إيماناً مزدوجاً :

أ - إيماناً غيبياً .

ب - إيماناً أسطورياً .

فالإيمان الأسطورى يتجلى فى طموحه إلى القوة والمجد الزائفين ؛ لأنهما فرديان ومحالان نظراً لهذه الفردية . فبيومى ليس فى يده شيء كى يحافظ عليه سوى الخطاب الإيديولوجى الذى ينظر إلى الحياة والمجد ، والمحافظة والاستمرار من معيار القوة والضعف ، والإيمان والكفر ، والفردوس والجحيم ، والنضال والانخذال ، الفردى أو الجماعى .

والإيمان الغيبى ينسب إلى الله الخلق من أجل القوة والمجد . وما الحياة سوى جسر إلى الفردوس . وهذه وجهة نظر مؤدلجة أيضاً ، مادامت تدافع عما تدافع عنه الإيديولوجيا السيدة من غيبيات وأساطير ، وما تشجعه من ذاتية وأنانية فى الفرد المؤدلج ، الذى تغدو القوة فى واقع الأمر ــ فى تصوره ــ أمراً سهلاً ، مع أنه ضعيف فى وحدته وعزلته وتفرده ، وأنه يخضع لقوة الخطاب الإيديولوجى المهيمن وسلطته . إن بيومى تيولوجى ، يمجد العالم الآخر . إنه العالم الدائم فى نظره ؛ وإنه العالم الذى خلق من أجل ذلك . أما فى فلسفة نيتشه

الجدلى فالعالم الآخر خلق من أجل هذا العالم . لا بديل لهذه الحياة . فإن كانت هنا حياة كانت هناك حياة ؛ وإن وجد هنا جحيم وجد هناك جحيم .

الموت من أجل هذه الحياة حياة فى هذه وفى تلك .
تتحقق الحياة بإرادة القوة الجماعية .

إن الضعيف المندمج فى قوة الجماعة قوى ، والضعيف فى عزلته ــ مهما طلب القوة ــ ضعيف .

إن القوى إذا تخلت عنه الجماعة ضعيف .

حَوِّل ضعفك إلى قوة تتحول قوة القوى إلى ضعف ! فى الجماعة يتحول ضعفك إلى قوة .

إن السارد يدرك ، كميشال فوكو ، خطورة سلطة الخطاب الإيديولوجى العقلانى على حرية الإنسان الشعورية الطبيعية ، والبيولوجية ، والسلوك الناتج عنها . نخا تجعل شخصيته معقدة ، ومضطربة ، وضعيفة إلى حد التفسخ والاستلاب واللا إنسانية . إنها تخسر إنسانيتها الطبيعية واللا واعية والواقعية ، وتتعقد نفسيته وتنشرخ ، وتتمزق ، وتفقد التوازن والانسجام . وتجردها هذه السلطة القمعية من بعد الحياة فى تعدديتها ، وعذوبتها ، وجنونها ، وشغبها . وأى حياة يحياها السائر فى ظلامية التأدلج ؟ هل يجديه البكاء والحسرة ؟

يرحب السارد أيضا ، من زاوية فوكوية ، بالجنون بوصفه مرادفاً للحياة بكل ملذاتها ، دون أن تجاوز ملذات الآخر . فالجنون هو الذى يهب الحياة غرابتها ، وحقيقتها ، وجوهرها ، وجمالها ، التى يعجز العقل ــ فى غياب اللا عقل ــ عن تحقيقها . والجنون هو الذى يدمر صروح الأحاديات والثنائيات وقلاعها .

الجنون هو الحرمان من الجنون .

يدل على ذلك المأساة التى تستشعرها الشخصية الإشكالية ، والتى تنبثق من التساؤلات التى جاءت فى صيغة محكى ذاتى ، تطرح قضية تحديدها بمصطلحات نقدية أكثر دقة . إذا اعتمدنا الجهاز المفاهيمى لـ «دوريت كون» قلنا إنها صيغة محكى ذاتى مجلوب ؛ لأن النافذة حددت تمظهرها فى صيغة « قال لنفسه » أوما فى معناها ، ولم تول الاهتمام هنا إلا إلى الشخصية التى ينقل عنها السارد خطابها إلى القارىء . إنها قدمت الشخصية على السارد دون أن تغفله . إنها تجاوزت البنيوية التوليدية برصد علاقة السارد بالشخصية ، ورصد مواقفها ، ولم تقتصر ــ مثلها ــ على علائق الشخصيات وحدها . وقد سجلت أيضاً التنافر والتناغم بين السارد والشخصية . وفى المقطع السردى الذى سنسوقه لن تخدعنا صيغة « قال لنفسه » التى يعرف بها المحكى الذاتى المجلوب ؛ لأن السارد لا يجلب عن الشخصية خطابها بقدر ما يسوق خطابه الذى يعبر عن وجهة نظره هو . إنها صيغة المحكى الذاتى المتنافر ، أو المونولوج التلقائى للسارد ، فى مقابل المونولوج التلقائى للشخصية ؛ وهو الذى لم تطلق عليه دوريت هذا المصطلح : « وقال لنفسه إنه لا نجاة له إلا بالجنون . الجنون وحده هو الذى يتسع للإيمان والكفر ، للمجد والخزى ، للحب والخداع ، للصدق والكذب ، أما العقل فكيف يتحمل هذه الحياة الغريبة ؟ كيف يشيم ألق النجوم وهو مغروس حتى قمة رأسه فى الوحل ؟ » (ص ١٥٦) . وهذا الجنون ، فى نفسه للثنائيات ، يشكل مع العقل وحدة . والعقلانية المؤدلجة ، أو الإيديولوجيا المعقلنة ، هى التى تراه بلا عقل فى جنونها اللا عقلانى ، مع أنه جنون عقلانى .

ويعد بيومى ــ بوصفه هيجليا متأخراً ــ الوظيفة أساسا ودعامة فى تشييد صرح الدولة المقدس . وهى لا تتميز عن الإله ، والعمل ، والحياة ، والموت فى تصوره المؤدلج : « إن الدولة هى معبد الله ؛ وبقدر اجتهادنا فيها تتقرر مكانتنا فى الدنيا والآخرة » (ص ١٦٩) . إنها الدولة التى تجسد الفكرة المطلقة/الله الموجود ــ فى نظره ــ فى السماء اللا مرئية . إنها الفكرة المجردة من التناقض . إنها تامة وكاملة ولا تنتظر النقيض . إنها نهاية الجدلية ونهاية الحياة . إنها الموت مادامت الدولة تمثل روح الله على الأرض ولا يمثلها الشعب المناضل .

ومن منظور لوكاشى ــ هيجلى أيضا فإن بعض أفراد الشعب هم الذين يجسدون روح الله وليست الدولة . فلنقرأ بإمعان دقيق وتأمل عميق هذا الحوار الذى يمكن أن يعد بنية دالة ؛ لأنه يعبر عن الصراع النموذجى الذى تدور رحاه بين إيديولوجيتين يمكن أن تعد الأولى ، حسب المنهج الجدلى ، أطروحة والثانية نقيضها القريب جداً ، والمرحلى ؛ لأن الثانية تبدو امتداداً للأولى ، وهما يشكلان معا التركيب الذى ينتظر التحول إلى النقيض الجديد أو يسعى إليه . فحسبان الدولة من روح الله لا يختلف اختلافاً جذرياً عن حسبان بعض أفراد الشعب من روح الله . والنقيض الجديد هو أن يكون عدد أفراد الشعب الذين يشخصون « روح الله » كبيراً ، وفى مستوى تحقيق التغيير والتحوير وتدمير ثنائية الروح والجسد المثالية . إن الاختلاف اللوكاشى الهيجلى اختلاف ضرورى ومرحلى ، ولو أن الهيجلية قائمة فى كلتا النظرتين ، ثم إنها تدعمان معا الإيديولوجيا المثالية السائدة . إنها تعيدان خطابها السلطوى المؤسطر فى رومانسية حالمة تقلب الحقائق ، إلى أن يقيض لها ماركس فيقيمها على حقيقتها ، فيتحول ، نتيجة لذلك ، منظور لوكاش إلى منظور لوكاشى ــ ماركسى ، ليصبح نقيضاً جذرياً للهيجلية والهيجليين :

« ــ الوظيفة حجر فى بناء الدولة ، والدولة نفحة من روح الله مجسدة على الأرض !

ورمقته بدهشة ، فأدرك أنها لا تدرى مدى إيمانه ولا مضمونه .

قالت : إنه لمعنى جديد بالقياس إلىّ ؛ ولكننى سمعت كثيراً أن روح الشعب من روح الله ! » (ص ١٤٧) .

والموقف اللوكاشى ــ الماركسى هو موقف السارد ، الذى يؤمن إيماناً راسخاً بأن وعى الشعب الممكن والواقعى ، بظروفه المادية والفكرية الواقعية ، هو الذى سيقوده ، من منظور مادى جدلى ، إلى تغييرها بالتموقف منها .

الشخصية فى علائقها بالشخصيات/الرجال :

إن السياسة لا تعد هماً من هموم بيومى المؤدلج . إنه لا يعدها علماً بل لغواوسفسطةوأوهاما ضائعة . إنه يتصور نفسه محايداً . والتأدلج أساس هذا التصور .

إن الحياد مظهر والانتماء كينونة .
إن الأدلجة تعتيم للوعى وتحجير للفكر .

إن التأدلج قد قَوْلَب بيومى . إن فكره فكر جليدى ، لاهوتى ، مثالى ، غير مادى وغير جدلى . فى حديثه عن السياسيين يعيد الخطاب المؤدلج . لا رأى للشخصية المؤدلجة ؛ فوجهة نظرها فى مجال السياسة هى وجهة نظر ذلك الخطاب . إنه تصور الخطاب للسياسيين ؛ وتصور بيومى فرع من تصور الخطاب . والسارد فى سرده للخطاب المؤدلج المتفرع عن الإيديولوجيا السائدة يتماهى تماهياً متناغماً بالشخصية أو يتنافر وإياها ، على نحو ما يتضح من صيغ الخطاب الثلاث الآتية :

١ - بضمير الغائب .
٢ - بالمونولوج التلقائى .
٣ - بالمحكى الذاتى المجلوب .

وهى صيغ متباينة ، تجعل تماهى السارد بالشخصية فى مستويين مختلفين :

أ - فى الحكى بضمير الغائب ، وبالمونولوج الداخلى المجلوب ، يتم التناغم بين الشخصية والسارد .

ب - فى الحكى بالمونولوج التلقائى الذى يتميز بالتساؤلات ، تستقل الشخصية بحديثها دون تدخل السارد ، على الرغم من عدم وضع كلامها بين مزدوجتين . إنه الأسلوب الحر المباشر : « وفى أوقات الفراغ قربه إليه ، وأفضى إليه بخواطره ، حتى السياسة صارحه فيها برأيه وأهوائه . ولشدة حماس الرجل ، جفل عثمان من الإعراض عن اهتمامه ، أو معالنته بحياده البارد إزاءها (. . .) عجيب استغراق الرجل فى هذه الشؤون ؛ وأعجب منه استغراق زملائه التعساء فيها . ماذا يشدهم إليها ؟ أليست لديهم هموم صميمية تشغلهم عنها ؟ ولكن قال لنفسه ـ بازدراء غير قليل ـ إنهم أناس لا يعرفون لأنفسهم هدفاً محدداً ، وإيمانهم الدينى إيمان سطحى ، ولم يفكروا بمافيه الكفاية فى معنى الحياة ، ولا فيما خلقهم الله من أجله . وهكذا تتبدد أفكارهم وأعمارهم فى لهو وسفسطة ، وتهدر قواهم الحقيقية بلا عمل ؛ تستغفلهم الأوهام ؛ ويمضى الزمان وهم لا يعملون » (ص ٢٥) . إذا كانت الشخصية المؤدلجة ذات الموقف الجليدى تعيد بببغاوية ساخرة الخطاب المؤدلج الساخر من السياسة والسياسين ، تأسيساً على معايير الكفر والإيمان ، والمعرفة والجهل ، والعمق والسطح فى الإيمان ، والتفكير وعدم التفكير ، والجد والعبث ، والقول والسفسطة ، والعمل والكسل ، والحقيقة والوهم ، فإن السارد ، على النقيض من ذلك ، يتموقف هادما أحكام القيمة ، وكل ثنائية . فما الحزب ، والإضراب ، والتموقف من الأحداث ، والإيديولوجيا السائدة ، سوى مفاهيم وعى ممكن وواقعى .

الرواية فعل .
الرواية تموقف .

وفعله هذا فى أنسنة الإيديولوجيا السيدة فعل من يأخذ بلورة فيتتبع جميع تألقاتها اللا نهائية ، فيسجل منها ما يراه كافياً لتوضيحها وإلقاء الأضواء على حقيقتها . إنه يتتبع الشخصية/الإيديولوجيا السيدة فى جميع مراحل حياتها الواقعية ، أو التى توهم بالواقع : « قال لنفسه إن الجنون منتشر أكثر مما تصور . الاهتمامات السياسية تثيره وتدهشه ؛ وهويصرعلى عدم الاكتراث بها ، ويؤمن بأن للإنسان طريقاً واحدة ، وأن عليه أن يشقها وحيداً ومصمماً بلا أحزاب ولا مظاهرات ، وأن الإنسان الوحيد هو الخليق بالشعور بربه ، وبما يتطلبه فى هذه الحياة ، وأن مجده يتحقق فى تخبطه الواعى بين الخير والشر ، ومقاومته الموت حتى اللحظة الأخيرة » (ص ٤٩) . إن بيومى يتهم ، فى تأدلجه ، ذوى العقول المستقلة والأوعاء الحرة بالجنون ، كما اتهم بذلك الجماعات المشاغبة التى تخرج عن المعايير ، وتخرق الضوابط ، وتزيغ عن المقاييس ، وتنسف الثنائيات كلها . إن هذه الأحادية والثنائية فى رؤية العالم والذات فى فردانية مؤدلجة ، هى التى اختزلت ركامه المعرفى ، وحصرته فى نطاقها ، وفى دائرة الأنا ، فانطوت الذات على نفسها المؤدلجة . وهذه وجهة نظر السارد فى الشخصية : « أجل إنه منغمس فى مجده الدنيوى المقدس ، وصراع الخير والشر والفساد ، عدا ذلك فهو لا يرى من الدنيا شيئاً » (ص ١٤٦) . وتتمظهر إيديولوجيا السارد المستقلة نسبياً فى أحكامه التقويمية على الشخصية . وترتكز هذه الأحكام على معايير الانغماس والانبثاق ، والداخل والخارج ، والأفكار المحدودة والأفكار التى لا تخوم لها ، والخيالات الغريزية والمجردة التأملية ، فى الله والشيطان ، والمجد والخزى ، و الدنيوى والأخروى ، والمقدس والمدنس ، والخير والشر فى صراعهما وتصالحهما ، والفساد والصلاح ، والرؤية والعمى .

يمسك نجيب محفوظ فى « حضرة المحترم » بواقع الوظيفة/العمل فى ظل الإيديولوجيا القائمة ، وبواقع الفئة الاجتماعية المالكة لوسائل الإنتاج ، والمنتجة للخطاب الإيديولوجى القائم . والفئة المستغلة (بالفتح) تعتقد أنها منعزلة لا تؤثر ولا تتأثر .

كل وجود مؤثر ومتأثر بوجود وعدم .
كل محايد يمينى مؤدلج .
لا وجود للاستقلال .
العزلة ، التفرد ، الحياد ، أوهام .

إن الفرد يمسه النظام الاقتصادى المتوخى كما تمسه الإيديولوجيا المبررة لهذا النظام أو ذاك ، ولو كان فى مغارة أو تحت مياه البحر .

إن الهروب من السياسة سياسة .
إذا لم تكن سياسة مضادة فلقد كانت وما تزال سياسة قائمة .
إن السياسة إيديولوجيا والإيديولوجيا سياسة .

« عرف الثورات ، ولكنه لم يعشها ولم يستجب لها . وقد رأى وسمع ، ولكنه انعزل وتعجب . لم يحظ بعاطفة عامة واحدة تشده إلى الميدان (. . .)واليوم يعرف لنفسه هدفاً دنيوياً وإلهياً فى آن واحد ، لا علاقة له فى تصوره بالأحداث العجيبة التى تجرى باسم السياسة » (ص ١ - ٢٢) . هذه وجهة نظر السارد فى بيومى الواهم ، الذى « يعرف » ، بل يجهل أن غايته لها علاقة بالسياسة ، والإيديولوجيا السائدة هى التى جعلته ينظر إليها من خلالها . وإيديولوجيا السارد المستقلة والمختفية فى وراء هى المشاركة فى النضال ، والوعى بالانتماء ، واختياره ، دون أن يفرض عليه ، بحرية ، والتموقف من الأحداث ، لإنسانيته التى تهمها حقوق الجميع ، وحريته فى ممارسة إمكاناته ، ويذوب الأنا فى النحن . والنحن ليس المالك لوسائل الإنتاج ، والمشتت للنحن العريض الذى نقصده إلى أنوات متفرقة ، كأنا بيومى المنعزل فى فردانيته ، التى تقتات من ذاته : « الاعتماد على

النفس . خير من مهاجمة الجميع . الله يأمرنا كأفراد ويحاسبنا كأفراد ، وشق طريقك وسط الصخور خير من تسول صدقة من المجتمع » (ص ٧٨) . وتتردد فى هذا الخطاب المؤدلج الأقوال المبتذلة السائرة clichés : الاعتماد على النفس — شق طريقك وسط الصخور خير من تسول صدقة من المجتمع . ووجهة نظر بيومى هذه تطفح بالثنائية بين الفرد والمجتمع ، واللا هوتية ، والفردانية : الله يأمرنا كأفراد ويحاسبنا كأفراد — الشىء الذى يبعده مسافات ومسافات عن وجهة نظر السارد الجدلية . الشخصية تقول « نعم » للإيديولوجيا السائدة ، والسارد يقول لها « لا » . ومفهوم السياسة عند الشخصية المؤدلجة هو ما يحقق رغبتها الفردية العاجلة ، الجزئية ، والآنية ، والإصلاحية السطحية ، التى تشمل كل الميادين . وبيومى يريد أن يدرك بلا سياسة ما يدركه غيره بها ، كالمناصب العليا : « حفلة الإذاعة الأخيرة ، الأسعار ، صراع الأجيال (. . .) وما يدرى إلا وهم يتكلمون فى السياسة ! صكت أذنيه مرة أخرى الصراعات المضطرمة برموزها الرنانة : الحرية . . الديمقراطية . . الشعب . . الجماهير الكادحة . . المذاهب الثورية . . التنبؤات الراسخة عن ثورات الغد . .

وقال لنفسه إن الفرد ينوء بآماله ؛ أفلا يكفيه ذلك ؟ ! ولكنهم يؤمنون بأن آمال الفرد رهن بأحلامهم الثورية ! حسن . . أى ثورة تضمن له الشفاء وإنجاب الذرية وتحقيق كلمة الله فى الدولة المقدسة ؟ ! » (ص ١٥٤) .

أيمكن لسياسة مؤدلجة أن تبحث عن سياسة ؟

إن بيومى يحكم على الصراعات السياسية وفقاً لمعيار الاضطرام والخمود ، والرنة والهمس . إن الخطاب المؤدلج يشوه فى حربائيته المقلوبة كل خطاب . إنه يستخدم أيضاً لغة الخطاب الإيديولوجى النقيض ، الصادر عن الأحزاب السياسية والمعارضة ، ليعبر بسهولة إلى أذهان المثقفين ليتأدلجوا وليقبلوا ، وليتحملوا ثلاث كوارث دفعة واحدة فوق كارثة التأدلج : الزيادة فى الأسعار ، الزيادة فى ساعات العمل ، تجميد الأجور . إنه يراهن عليهم لا على المؤدلجين الذين يشكلون الأغلبية الساحقة ، والذين تعتمد عليهم الدولة فى عدم الاستجابة لمطالب النقابات المعارضة . ويبدو أيضا تأدلج بيومى من تقويمه للصراعات السياسية تبعاً لمعايير الأهمية والتفاهة ، والسعادة والشقاء ، والإنسان والحيوان ، والأمل واليأس ، والحقيقة والحلم ، والقوة والضعف ، والجهل والمعرفة ، والوحدة والاختلاط . . . : « قطيع تافه فى مراعى التعاسة ، يعلقون الأمل على الأحلام ، لضعف نفوسهم ، وجهلهم بأن الوحدة عبادة » (ص ١٥٤) .

أنا نية ! ما الأنانية ؟

كثيراً ما تمر بنا هذه البديهية ؛ ومع ذلك لا ندرك دلالاتها الحاقّة ، مثل الوحشية ، وإرادة القوة الفردية ، والتسابق ، والتنافس ، والإجرام ، وإرادة القتل ، نية أو فعلاً

النية تساوى الفعل . وحكم النية هو حكم الفعل . إذا نويت القتل فقد قتلت .

تعبر نية القتل عن ذاتها فى الرواية فى شكل مناجاة تلقائية بين النفس وذاتها لتأدلجها ، ولا يطلع عليها سوى السارد بحكم « الرؤية مع » ، التى تخول له التساوى ، والتطابق ، والتناغم مع الشخصية ، فضلاً على تجربته الواسعة التى تيسر له التخيل ، والتصور ، والنفاذ إلى نفسية الشخصية ، والتسلل إلى وعيها ، لاستجلاء خفاياه . إن بيومى المؤدلج يتمنى — كى يحقق مطامحه المحالة — الموت لأخيه الموظف ليحل محله . ولكى يعتلى كرسيه ، لمصلحة شخصية تافهة هى الترقية ، أو خيالية « المدير العام » ، وهو منصب سياسى أو مسيّس : « لم تكن لديه نية لزيارته ، ولا هو جاء لتوديعه بدافع حقيقى من عواطفه ، ولكن خوفاً من أن يتهم بالجحود ؛ ولذلك كربه ضميره وورعه الدينى ، ومضى فى طريقه لا يرى شيئاً . ورغما عنه تركز تفكيره فى الدرجة الخامسة التى ستخلو بعد أيام » (ص ٦٢) . إن هذا الوصف الدقيق لنفسية بيومى وإحساساته ، وشعوره ، وآماله ، ونواياه ، وسلوكه ، يكشف هواجس بيومى المؤدلجة ، والمؤسسة على معايير أخلاقية ، وسلوكية ، وعقلانية ، وذاتية ، نلمسها من خلال اللغة الموظفة فى المقطع السردى : نية الزيارة وعدم النية ، ودافع حقيقى أو زائف ، والعاطفة والعقل ، والخوف أو الشجاعة ، والجحود أو الاعتراف ، حضور الضمير والورع الدينى أو غيابهما .

ما الضمير ؟

بلغة يونج هو الأنا الجمعى . بلغتنا هو الأنا المؤدلج الذى يمارس الرقابة الشديدة على اللا وعى . وهذه البنية النفسية والذهنية التى يمظهرها هذا السلوك حددتها الإيديولوجيا السائدة والوضعية الاقتصادية ، كما حددت رغبته الملطخة بالدم : « ورغما عنه تركز تفكيره فى الدرجة الخامسة التى ستخلو بعد أيام » . وإذا كان بيومى يلهث وراء الدرجات فإن الغلاء يسبقه درجات . إذا كان يتمنى التقاعد والإحالة على المعاش لسعفان ، الذى يدل لقبه « بسيون » Pensionné على ذلك ، فإنه يتمنى الموت لحمزة الذى ينبغى أن يتبعه ، كما يدل على ذلك لقبه « السويفى » Suivie أو Suivant من فعل Suivre . والسارد يلمح بدل أن يصرح ، وتلك إحدى وظائف الأدب الكبرى : « أما فى الوزارة فقد دار الحديث طويلا حول المريض ومرضه ، قيل إن ضغط الدم نذير خطير ولا علاج ، وقيل إنه ربما اضطر حمزة بك إلى التقاعد أو التنحى على الأقل عن مهامه الرئيسية . سمع تلك الأقوال باهتمام فخفق قلبه بسرور خفى ، تلقاه بسخط وقلق كالعادة ، ولكنه هيج أحلامه ومطامحه » (ص ٦٩ - ٧٠) . وبعد مدة أصبح حمزة السويفى مُعافَى ولكن عاودته أزمة ضغط دم جديد ، فعادت الوساوس ذاتها لتنهش كالجوارح كبد عثمان بيومى ، فتمنى للمدير أكثر مما تمناه للوكيل الأول : « وتوكد لديه أن الوكيل والمدير أصغر منه سنا ، وأن الدرجات لن تخلو إلا بمعجزة مجهولة ، أو بوفاة عاجلة ، أو بحادث يقع فى الطريق » (ص ١١٠) . ويأمل أن يصاب عبد الله وجدى بمرض/ الموت : « وجعل يقول لنفسه : عبد الله وجدى فى حكم الشباب حقا ، ولكن عصر المعجزات قد عاد !

ولكنه فى الحقيقة لم يعتمد على المعجزة وحدها ! كان يرمق بدانة عبد الله وجدى باهتمام ، ويتابع ما يقال عن نهمه فى الطعام والشراب بارتياح خفى ، ويردد فيما بينه وبين نفسه :

ـ ما أكثر الأمراض التى يتعرض لها أمثاله ! » (ص ١٢٩) .

ثم يقتل نية* موظفاً مثله وهو حمزة السويفى : « وهو يحفظ عن ظهر قلب أن للإدارة وكيلين ولكن الوثبة لن تأتى إلا عن طريق حمزة السويفى ، بأن يرقى أو يحال على المعاش أو . . . يموت !! » (ص ٦٥) . والعبارات التى أكدناها (و ثلاث نقط الاستثنافية) تومىء إلى أخلاقيات بيومى ، و « يموت » دالة على طموحه الأنانى المجرم .

بطل أو لابطل ؟

إن البطل فى الرواية ليس دائما هو الشخصية الرئيسية ؛ فالبطل فى بعض الروايات شخصية ثانوية، كما هو الحال فى رواية « حضرة المحترم » لنجيب محفوظ . والبطولة درجات ، وأشكال تتغير بتغير الظروف والمواقف من حيث هى مظاهر ، وتبقى البطولة هى هى بوصفها كينونة . فى الوقت الذى يجعل فيه السارد بيومى فى ظرف حرج كى يختار ، ويتخذ موقفاً بطولياً ، ويتزوج ، ويحقق نصف حياته أو بعضاً منها ، يحدث غير المتوقع ؛ إذ يفقد ، لتأدلجه ، الإرادة ، والحزم ، والإقدام ، واتخاذ القرار ، والشجاعة ، فيضمحل الفعل البطولى ، ويتلاشى موضوع الرغبة ، وتكبت الرغبة . لو اعتمدنا منهج جريماس البنيوى الوظيفى العاملى لتبين لنا أن فى « حضرة المحترم » ذاتا تحل الإيديولوجيا السائدة فيها فتلعب دور المعاكس داخل الذات التى تغدو مزدوجة ، ويصبح الموضوع هو الجنس/ الزواج/حب/علاقة/امرأة . وهذا الموضوع ثنائى أيضاً ؛ لأنه يلعب دور الموضوع والمساعد فى الآن نفسه ؛ أو تغدو الإيديولوجيا السائدة هى الذات والموضوع فى الوقت نفسه ؛ أى تغدو ذاتا ترغب فى ذاتها .

وهنا ينعدم بيومى . فى عجز بيو ـ مى يستحوذ على موضوع الرغبة بطل يغيب عنا أن نعده فى عداد الأبطال ، أو أن نعترف له بالبطولة .

هذا هو ما وقع حقا لبيومى المؤدلج مع الجيل الجديد غير المؤدلج نسبياً ، مادام يحقق رغبته وإرادته بشجاعة ، متحدياً الظروف ، ومرهصا بإيديولوجيا حرة جادة . جاءه يوماً حسين أفندى جميل وقد علم بعلاقته بأنسية رمضان :

« ـ الحق أنه لولاك لتقدمت لخطبتها .

. . .

ـ أنت شاب سىء الظن ، ماذا شاهدت ؟ ماذا شاهدت يامسكين ؟ ولكن هكذا هم المجبون ، طالما عاملتها كابنة من صلبى . علاقة هى البراءة نفسها ، كم أخشى أن تكون قد أسأت إلى سمعتها بلسانك وأنت لا تدرى ولا تقصد !

فقال الشاب ببراءة وحزن جليل :

ـ إنى أعرف متى وكيف أكتم أحزانى وأحافظ على سمعة من أحبهم !

فقال وهو يتنهد :

أحسنت . . أحسنت . .

ثم موجة من الأسى تجتاحه :

سلكت سلوكاً خليقاً بالرجال .

من شدة رد الفعل ، والشعور غير المتوقع بالنجاة ، اضطربت معدته ، فغزاه إحساس بالغثيان ، قال :

مثلك يستحق أن يسعد بمن يحب » . (ص ١٠٣) .

ويبدو التأدلج فى اللغة الأخلاقية : أسأت إلى سمعتها ؛ أو فى التمييز بين المرأة والرجل سلكت سلوكا خليقا بالرجال . فشخصية حسين جميل غير مزدوجة ولا معاكس يعترض سبيله . لا يعد بيومى معاكساً ما دامت رغبته فى التخلص من الفتاة .

التراتبية :

تعنى التراتبية أن الموظفين/العمال ، وأرباب الوظائف والمعامل يخضعون لنظام بعينه من العمل ، حيث العمل مفتّت يستتبع تفتيت هؤلاء العمال/الموظفين وغيرهم إلى مستويات ، ودرجات ، وسلالم ، ومراتب ، ومناصب ، ومكاتب ، وكراس ، وألقاب تحدد لكل فرد مستواه فى عمله/وظيفته ، أو مهنته ، أو حرفته ، لخلق التنافس والتناحر ، فى سبيل جلب اليد العاملة وإغرائها . وهذا التقسيم التراتبى تواكبه اللغة المؤدلجة ، التى ترتكز على الثنائيات . وتخضع التصنيفية للتراتبية فى جميع مرافق الحياة . فمنذ عنوان « حضرة المحترم » ندرك أن اللقب الذى يحمله عنوان الرواية دال على أن الناس مصنفون ـ وفق تراتبية بعينها ـ إلى محترمين وغير محترمين ، حسب معيار « كبار » و « صغار » : « ما أعجب اقتتال رجال الدولة الكبار وأتباعهم ! » (ص ٢١) . وتشير هذه العبارة إلى غياب النساء فى الدولة . إنها دولة رجال لا دولة نساء ورجال .

وتتجلى التراتبية أيضا فى أن هناك رؤساء وأتباعا ، ولا سيما فى اللغة/ الألقاب ، والشهادات ، ومستويات معرفية يمكن أن تزول بزوال الدولة : « كان سعفان بسيونى رئيس المحفوظات يتابع نشاطه الرسمى بإعجاب وحذر . أعجب بجلده وحسن تصرفه وخلقه . ولم يرتح من بادىء الأمر إلى البكالوريا التى تميز بها وحده فى المحفوظات ، ولا إلى طموحه إلى المزيد من التعلم الذى سيرفعه درجات جديدة من الامتياز عليه هو بشهادته اليتيمة « الابتدائية » . (ص ٢٥) . إن اللغة هنا تعبير عن طقوس أخلاقية يتغير فيها الخطاب حسب تغير المتحاورين الذين يخضعون لمعايير تعود إلى الرئيس والمرؤوس ، والنشاط والكسل ، والرسمى والمؤقت ، والإعجاب والإنكار ، والاستقرار والحذر ، والصبر والتمرد ، والحسن والقبيح من التصرف والخلق ، والبكالوريا والابتدائية ، والتساوى والتميز ، والمزيد والاكتفاء بالتعلم ، والارتفاع والانخفاض ، والدرجات القديمة أو الجديدة ، واليتم والأسرة .

وهذه رسالة إبلاغية أو طلب يبعث إلى من « فوق » بيومى حسب تراتبية السلم الإدارى المجسد لتقسيم العمل/الاقتصاد/ الأجرة ، وينم عن قواعد إدارية صارمة ومؤدلجة (بالكسر) ، تتحكم فى رقاب الناس ، وتفرض عليهم الإذعان لها صاغرين على مستوى الكتابة : « حضرة صاحب السعادة المدير العام . أتشرف بإبلاغ سعادتكم (. . .) مستلهما الهمة من عبقرية سعادتكم ، فى ظل مولانا الملك المعظم حفظه الله وأدام ملكه (. . .) .

وتفضلوا ياصاحب السعادة بقبول فائق الاحترام .

عثمان بيومى

كاتب الوارد بالمحفوظات » (ص ٤١) .

وبيومى ، كما يدل عليه لقبه الإدارى المؤدلج ، كاتب الوارد فى المحفوظات ، يخضع لمعايير الاحترام الأخلاقية كما تبدو فى لغة الرسالة المؤدلجة : حضرة ـ صاحب السعادة ـ المدير العام ـ أتشرف ـ « كم » ـ عبقرية ـ ظل مولانا الملك المعظم حفظه الله وأدام ملكه ـ « واو الجماعة » ـ فائق الاحترام . وتصدر عن معايير الحضرة والغيبة ، وأصحاب السعادة أو الشقاء ، المدير العام والخاص ، حصول الشرف وعدم حصوله ، كُمْ وكَ ، العبقرية والبلادة ، الظل والنور ، السيد والعبد ، الملك والفقير ، التعظيم والتحقير ، الحفظ والضياع ، دوام الملك أو انقضائه ، ضمير الفرد أو الجماعة ، الاحترام والاحتقار ، الفائق أو السافل . ويقول السارد فى خطاب آخر يؤكد التراتبية : « وسيدور خطابه الموجه إلى حضرة صاحب السعادة دورة رائعة ، تعلن تفوقه على الملأ ؛ فهو يعرض أولاً على رئيسه المباشر سعفان بسيونى ليوقع عليه بالعرض على صاحب العزة مدير الإدارة حمزة السويفى (. . .) وبعد ذلك يعرض على حمزة السويفى ليوقع بعرضه على حضرة صاحب السعادة المدير العام (. . .) ثم يوقع عليه بالتحويل إلى المستخدمين لإجراء اللازم » (ص ٤١ ـ ٤٢) .

إذا كانت الابتدائية تقابل البكالوريا ، فإن البكالوريا تقابل أيضاً التجارة المتوسطة : « ـ جميعهم من حملة البكالوريا !

فأجاب حمزة السويفى :

بينهم اثنان من حملة التجارة المتوسطة .

ـ العالم يتقدم ، كل شىء يتغير . ها هى البكالوريا تحل محل الابتدائية » . (ص ٦) .

حتى الأطفال يصنفون حسب تراتبية قدراتهم العقلية التى لم يختاروها وإنما صنفوا وفقها كما صنفت المدارس :

« ـ الولد ذكى ، وربما رأيته يوما من رجال الحكومة .

ـ عليكَ بمدارس الأوقاف ، فربما قبل بالمجان » (ص ١٣) .

والأمهات المؤدلجات يقبلن هذا التصنيف وينسبنه للإله ، ويغدو طموحهن مرتباً :

« وضاعفت الأم من نشاطها ، مؤملة أن يجعل الله من ابنها كبيراً من الأكابر . أليس الله بقادر على كل شىء ؟ ! » (ص ١٤) .

والمجتمع المؤدلج مقسم وفق التراتبية إلى ذى شأن ومنحط الشأن : « مساعدة أدبية تقدم لذى شأن » (ص ١٥) . إنه مجتمع التمييز بين التلميذ والموظف بالشارب :

« تلميذ ؟ ! . . ولماذا تربى شاربك ؟

ـ موظف وتلميذ فى مدرسة ليلية » (ص ٣٩) .

ويتموضع بيومى بين الأغنياء والفقراء ، بين الممتازين والمنحطين ، بين الكبار والصغار ، بين الأحزاب الموالية والمعارضة ، بين الجاد والهازل ، بين المتمتع والقواد ، بين الدولة والشعب ، بين السعادة والتعاسة ، بين السماء والأرض ، بين المسلح والأعزل ، بين المترقب والغافل ، بين الحكمة والجهل ، بين الراغب والزاهد فى الشىء ، بين العامل والكسول ، بين المؤمن والملحد ، بين السقوط والارتفاع ، بين الأسرة الكبيرة والصغيرة ، بين المساندة والمعاكسة ، بين القوة والضعف الحزبى : « إنه لا يملك سحر المال ، ولا يتمتع بامتيازات الأسرة الكبيرة ، ولا قوة حزبية تسنده . وهو ليس من الذين يرتضون أن يلعبوا دور البهلوان ، أو العبد ، أو القواد . إنه واحد من أبناء الشعب التعيس ، الذى عليه أن يتزود بكل سلاح ، ويتحين كل فرصة ، ويتوكل على الله ، ويستلهم حكمته الأبدية التى قضت على الإنسان بالسقوط فى الأرض ليرتفع بعرقه ودمه مرة أخرى إلى السماء » (ص ٤٢) . بين الذين يعتمدون على أنفسهم وبين أصحاب الوساطات « لأهل الوساطات » (ص ٤٣) . وهذه تراتبية الحكومة والسياسة التى تمر منها الميزانية بوصفها عملاً خطيرا فى مقابل عمل تافه : « والميزانية عمل خطير ، يتصل بالمدير العام ، ووكيل الوزارة ، ومجلس الوزراء ، والبرلمان ، والصحافة » (ص ٤٣) . وإذا أراد بيومى تغيير الوظيفة فإنه يخضع لمعاييرها التقنية بين الوظيفة ذات المرتب الثابت وذات المرتب المتحرك ، والإطار العام والخاص :

« ولكنها وظيفة ذات مرتب ثابت ؛ وسوف تخرج بها من الكادر العام . فهل فكرت فى ذلك » (ص ٥٠) . وتقسيم الرواتب تابع لتقسيم العمل . وقد يشغل الفرد عدة وظائف براتب واحد ؛ وذلك لاستغلال الطاقات ، والحد من التوظيف . وتخضع الترقية لتقسيم الزمن : « تقررت ترقيتك إلى الدرجة السادسة بمرتب قدرة خمسة وعشرون جنيها . ورغم تضحيته بعشرة جنيهات إلا أنه فاز بترقية ما كان يبلغها قبل سنوات وسنوات ، فضلاً عن الأهمية التى اختص بها بعمله المزدوج » (ص ٥١) . والأمل ينقسم إلى منشود وغير مرغوب فيه ، والأول والأخير ، والناس إلى عاديين وأفذاذ ، والمجد واللا مجد ، العظيم والمتبذل : « هى أملهم المنشود والأخير ، وبخاصة الأفذاذ منهم ، الذين يعدون أنفسهم لذلك المجد العظيم » (ص ٥٢) . إن التراتبية تشمل حتى الوكلاء والمديرين : « فى طريقه يوجد وكيل إدارة ثالثة ، ووكيل إدارة آخر ثانية ، ومدير إدارة أولى » (ص ٨٢) . وينظر إليهم بيومى بنظرة مؤدلجة ، ومن منظور ينطلق من معيار الصداقة والعداوة ، والطهر والدنس ، والليونة والقساوة : « جميعهم أصدقاء ـ أعداء ، لما تقضى به إرادة الحياة الطاهرة القاسية » (ص ٨٢) . والمحسوبية مبنية على تراتبية أخرى ترجع إلى قاعدة الانتماء إلى الأسرة وعدم الانتماء ، والقرابة والغرابة : « إنه كما تعلم من أقرباء الوكيل » (ص ١١٠) ، « ـ لا . . لا ؛ إنه قريب الوزير ! » (ص ١١٦) . وتحدد التراتبية سلوك بيومى إزاء الآخرين : « وجلس فى الإدارة كوكيل ثان ، ولكنه شعر باستعلاء على من حوله ، وبأنه أهل للثقة الأولى ، وبأنه الحجة فى الإدارة واللوائح والميزانية ، فضلاً عن دراسة القانون والاقتصاد ، وثقافته العامة ، وتفوقه الراسخ فى اللغات » (ص ١١٠) . إنه ينظر إليهم من زاوية الثقة وعدمها ، الأولى والأخيرة ، والحجة وعدمها معرفة القانون والاقتصاد أو الجهل بهما ، والثقافة العامة والخاصة ، والتفوق (أو عدمه) الراسخ أو المتذبذب فى اللغات . إن التراتبية بوصفها معياراً لا تراعى الشهادة والكفاءة فحسب ، للوصول إلى الوظيفة الحساسة ، بل أيضا المكانة الاجتماعية ، حسب الإيديولوجيا الأخلاقية : « لا تراعى الشهادة والكفاءة وحدها عند الاختيار لها ، ولكن يضاف إليها المكانة الاجتماعية » (ص ١٦٨) .

هذا أو أكثر هو ما يحدث فى مجتمع مؤدلج ، حيث تسود المحسوبية

والوصولية والتمييز بين الناس الذين يتفقون فى الإسهام فى الاقتصاد بالعمل ، ويتساوون فى الحاجيات ، ويختلفون فى الحقوق والواجبات ، كما يشيع فيه وجود أحزاب مؤدلجة استغلالية : « أعرف ما يقال ، ولا أنكره ، الوساطة .. القرابة .. الحزبية .. كل أولئك وما هو أشنع ، ولكن الكفاءة قيمة لا يمكن تجاهلها كذلك ؛ حتى أصحاب المراكز من غير ذوى الكفاءة يجدون أنفسهم فى حاجة إلى من يغطى عجزهم من الأكفاء الحقيقيين » (ص ١٣٦) . وترقى بيومى ، وهوفى فراش الموت ، إلى مدير عام ، حلمه المقدس ، حيث يتجسد روح الله ــ فى نظره ــ تبعاً للرؤ ية المثالية المؤدلجة ، الخاضعة للتراتبية السائدة ، والمفرقة الناس إلى بشر وغير بشر ، إلى حد أنه تخيل أنه فى مرتبة الفرد/الإلّه نفسه ، وأنه يمارس السلطة . إنه يتقمص الشخصية الأخرى . إنه حرباء . إنه مظهر كينونة . إنه طيف وجود ، بل عدم وجود . يعد نفسه من أصحاب القوة ، وأصحاب السعادة الفائزين ، مالكى الحجرة الزرقاء/السماء/الإلّه/المثل العليا ، وبيده الحل والعقد ، وأنه من « أولى الأمر » ، وأنه نبى فى مقابل البشر العاديين الذين لا يملكون حجرة فى لون التراب ، والمنفذين للأوامر ، المطيعين الأشقياء ، والضعفاء ، الفاشلين ، الملتصقين بالأرض وفق التراتبية والتمييز والتفرقة بين الناس : « تذوق فى هدوء نجاحه . إنه صاحب السعادة ، مالك الحجرة الزرقاء ، مرجع الفتاوى والأوامر الإدارية ، ملهم التوجيهات الرشيدة للإدارة الحكيمة وقضاء مصالح العباد ، وعبد من عباد الله القادرين على الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر (...) وقال لنفسه :

ــ « ستتم نعمتك علىّ يارب يوم تمكنى من القيام بممارسة السلطان وإعلاء شأنك فى الأرض ! » (ص ١٥٧) . لقد توحد بيومى بالإلّه ، والسلطان ، والنبى ، والملك ، وأولى الأمر . لم يفارقه تأدلجه . إذا كان منذ بداية الرواية يسعى إلى القوة والحكم والسلطة ، تقليداً للإلّه/الفرد ، فإنه الآن هو الإلّه الفرد أو الفرد/الإلّه . ولن نعيد الحديث عن قدراته وإمكاناته المعرفية والتقنية ـ ماذا صنعت به الإيديولوجيا السائدة ، متنبياً أو نبياً ؟

بيومى وعلاقاته بالشخصيات/النساء :

إن الإنسان ، امرأة أو رجلاً ، يصنف تراتبياً وفقاً للدرجات ، والأقسام ، والألقاب ، والسلالم ، والمؤهلات :

« ــ أهلا بك ! من أى قسم ؟

ــ المستخدمين .

ــ عظيم ، وما مؤهلاتك ؟

ــ ليسانس آداب قسم التاريخ » (ص ١٣٤) .

وبيومى يميز هو ذاته بين حارة وحارة ، وحى وحى ، وأسرة وأخرى ، من زاوية الفقر والغنى ، بين العامة والأعيان ، بين كبار الموظفين وصغارهم ، بين أصحاب السلطة ومن لا سلطة لهم :

« ــ أبعدى فكرك عن حارتنا ، عن حينا كله .

...

ــ أريد عروسا من أسرة كريمة .

ــ عندك المعلم حسونة صاحب المطحن البلدى .

فقاطعها بنفاذ صبر :

ــ لا تفكرى فى حينا ، عليك بالأسر الكريمة ..

ــ تقصد .. ؟

ــ الأعيان . كبار الموظفين .. أصحاب السلطة » (ص ٦٧ – ٦٨) .

إن بيومى يبحث عن المرأة/الشىء لا المرأة الإنسان ؛ المرأة « المناسبة » ، تحت معيار المناسب وغير المناسب . والسارد يصدر عن إيديولوجيا رافضة للإيديولوجيا البراجماتية . والدليل على ذلك وضعه كلمة « مناسبة »بين مزدوجتين ، دلالة على رفضه الطبقية والتمييز والتفرقة والتصنيفية وفق تراتبية مصطنعة ، وتشيىء المرأة/الإنسان . ذلك أن « تفكير » بيومى يخضع لمعيار الصعود والنزول ، من الطبقة القديمة إلى الطبقة الجديدة ، والثبات والتحول ، والتخلف والتقدم ، والوضاعة والشرف ، والإخفاق والنجاح : « وثمة خيبة أخرى عاناها فى تردده على بيت المدير ؛ فقد حلم بأن يجد هناك عروسا (مناسبة) . ومن يعلم ؟ وحلم أيضاً بأن خدماته قد تشفع له عند حمزة بك السويفى فيغضى عن وضاعة أصله ، ويقبله فى طبقة جديدة تمهد السبيل إلى التقدم » (ص ٥٣) .

إن اللابطولة وليدة التأدلج . وهى تبدو فى هروب بيومى من السياسة هروباً رومانسياً ، وعده إياها ثرثرة ، فى حين تعدها بطلة شابة ذات إيديولوجيا نقيض حياة :

ــ « لا تحدثينى عن الصراعات السياسية ..

ــ ولكنها الحياة الحقيقية .

ــ ما هى إلا صخب زائف .

ــ الدنيا من حولنا .

فقاطعها بنفاذ صبر :

الدنيا الحقيقية فى أعماق القلب » (ص ١٤٧) .

وذات يوم استضافه سعفان بسيونى وقدم إليه ابنته بطريقة غير مباشرة . وهو سلوك جعل الصراحة منعدمة ، لغلبة الإيديولوجيا الأخلاقية على العلاقات الاجتماعية . وعندما شرع السارد فى وصف الفتاة وبيومى والأب من زاوية « الرؤ ية مع » ، تجلّت الإيديولوجيا المفرقة بين الناس والأجناس فى أحكام القيمة التى ينعت بها الناس بعضهم بعضاً . إن المؤدلج ينظر إلى المرأة من معيار الصورة والشكل ، ومعيار الجمال والقبح ، كما تفعل به المرأة المؤدلجة ، وكما يفعل الإنسان بأخيه . يقول الراوى : « وظهر فى مدخل الشرفة شبح . فتاة تحمل صينية تفوح منها رائحة الشاى المنعنع . انعكس الضوء القابع وراءها . وجه مستدير ، لونه قمحى ، وثمة ملاحة ملحوظة مغلفة بغموض وأشواق . يساوره قلق . وهو يميل قليلاً ليتناول قدح الشاى رأى عن قرب ساعدها السوية البضة ، وكأنها هى التى تنفث رائحة النعناع . وقفت دقيقة أو أقل ، ثم توارت فى الظلام وهى تدارى ابتسامة كادت تفلت منها حياء وارتباكاً . وساد صمت كأنه الشعور بالإثم ، وتشبع الجو بروح المؤامرة ، وتضاعف قلقه . قال سعفان :

ــ ابنتى ..

هز رأسه إعراباً عن الاحترام .

ـ حصلت على الابتدائية قبل أن تنقطع عن المدرسة .

واصل هز رأسه فى تقدير وإعجاب ، ترامت إليهما أصوات الجوقة وهى تغنى التواشيح. ومضى سعفان قائلاً :

ـ البيت هو المدرسة الحقيقية للبنت . .

ولكنه تذكر جهاد أمه الكادح فى حياتها المريرة » (ص ٢٨) .

فالأوصاف النابعة من معيار الجمال والقبح ، وأشكالهما ، وألوانهما ، وأذواقهما ، وأصواتهما ، وموادهما ، تبرز فى هذه اللغة : انعكس الضوء الصاعد من الفرح على وجهها فوضحت بعض معالمه ـ وجه مستدير ـ لونه قمحى ـ ملاحة ملحوظة مغلفة بغموض وأشواق ـ ساعدها السوية البضة ـ كأنها هى التى تنفث رائحة النعناع . وتعانى المرأة من هذه الأحكام التقويمية أكثر مما يعانى الرجل ؛ الشىء الذى يدفعها إلى اقتناء ضروب التجميل . ومصير تلك المرأة هو البيت/الظلام ، الحسى والمعنوى ، انطلاقا من معايير أخلاقية بالية فى المجتمع الأبوى المؤدلج ، القامع والكابت ، الذى يشيىء المرأة فتتصنم فى الزمان والمكان ، وتحنط ، وتحرم حتى من الحركة والابتسامة التى تحتضر على شفتى بنت سعفان ، وهى أدنى حركة تولد مع الإنسان ، وتتاح للرجل دون المرأة ، كالنظر ، على نحو ما يبدو فى هذه الوحدة السردية : وقفت دقيقة ثم توارت فى الظلام وهى تدارى ابتسامة كادت تفلت منها حياء وارتباكاً . ثم قول الراوى : وساد صمت كأنه الشعور بالإثم . قال : « كأن » هذه لا وظيفة لها هنا ؛ لأنه فعلاً يوجد الشعور بالإثم الذى يحسه كل رجل دين مؤدلج فى كل العصور . وهنا فى المقطع السردى ، لاشك فى أن الشخصيات المؤدلجة ، كبيومى ، وسعفان بسيونى ، والبنت ، هى التى أحست بالإثم حينما خرقت المعايير الأخلاقية ، والمواضعات الاجتماعية ، انصياعاً للطبيعة البشرية ـ هؤلاء تعاودهم العقلانية ويستبد بهم الشعور بالذنب ، والحسرة ، والندم على « ما اجترحوه » . إن عثمان بيومى كان ينظر ويعيد النظر إلى الفتاة فندم على ما ظفر منه . إنها جريمة جحيمية . وسعفان الذى يسعف بيومى ويساعده فى الزواج لم يطرح هذه القضية على بيومى قبل استضافته ، ولم يصارحه برغبته فى تزويجه من ابنته . ولكن معيار الكرامة والدناءة الأخلاقى ، الذى يميز بين الفاضل والقواد (القواد فى مجتمع بيومى المؤدلج مدان كالعاهرة ، لجهل ـ أو تجاهل ـ ظروفهما الاقتصادية والاجتماعية والنفسية) ، ألجمه عن ذلك « حفاظاً على سمعته » . ولكن الفتاة فى حاجة إلى عريس ، ففضل « أن يعرض سلعته » فى تكتم وصمت ، ربما كان لها تأثير ما على الزبون فى سوق الكساد : البيت هو المدرسة ، فأحس أنه تآمر على بيومى فاعتراه الشعور بالذنب .

يشيّىء بيومى سيدة فيقول : « إنها الجوهرة الوحيدة فى حياتى » (ص ٣٧) ، وتشيئه هى أيضا . ما كان ينبغى لها أن تتنازل عن حبها إياه وتهجره لمجرد إدراكها أن رغبته عن الزواج رغبة فى « الهدف السامى » . يقص عنها الراوى قائلا : « ولكنها لا تأتى ولن تأتى . قطعته ولعلها نسيته ، وإذا خطر ببالها لعنته بما يستحق . ويوما ما مر تحت نافذتها فى العصارى فخيل إليه أن رأسها لاح لحظة وراء القلة المعرضة للهواء لتبرد . ولكنها لم تكن هناك ، أو لعلها تراجعت باشمئزاز وعجلة (. . .) . وصادفها صباح الجمعة فى الخيمة بصحبة أمها . تلاقت عيناهما لحظة ثم حولتها عنه فى غير مبالاة . لم تلتفت وراءها . تجلى له معنى من معانى الموت » (ص ٣١) . هذا السلوك الصادر عن سيدة يدل على أنها أرادت أن تمتلكه بوصفه شيئاً . ولشعورها بالضعف وإرادة القوة رغبت فى أن يكون عثمان/الرجل/القوة/السلطة/المال بجانبها . وعثمان فى إرادة القوة الفردية يهرب أيضاً من الضعف/المرأة/الفقر ، رغبة فى صاحب السعادة/مدير عام/قوة/سلطة/مال/إله . كانت سيدة لا تعده من الرجال ولا تعد نفسها من النساء ، انطلاقاً من معيار الزواج ، الذى يكون به الرجل رجلاً والمرأة امرأة ، والطلاق أو عدم الزواج ، الذى يقلب كل شىء إلى ضده . ولكن ماذا قدمت له سيدة من مساعدة ؟ هل جعلته يعى وضعه ؟ إنها لا تستطيع ذلك ما دامت مؤدلجة مثله . والإيديولوجياالسيدة تكرس هذه الثنائيات . أيدل اسم « سيدة » على شىء من ذلك ؟ فكل منهما يشكل مرآة تنعكس عليها صورة الآخر . ومن معيار الممنوع والمباح ، والجمالـتوالقبح ، والصغر والكبر فى السن ، يحكم على المرأة : « ووثقت الأيام علاقته بفتاة تماثله فى السن ، تسمى نفسها قدرية . جذبته بسمرة غامقة ـ مثل سيدة ـ ولكنها أعمق فى زنجيتها ، وبدانتها ولم تكن مغرقة فى البدانة » (ص ٣٨) . وقدرية هى قدر بيومى الذى يؤمن بالقدر : « سمع الهمهمة مرة أخرى ، وسمع صوت القدر » (ص ٦) . ولكن لماذا ينظر إلى لون الإنسان ؟ أهو التمييز العنصرى ؟ إنه يقوّم قدرية اعتماداً على معايير عقلانية . إن أفكاره المؤدلجة تقف حاجزاً بينه وبين إدراك أن كليهما فى حاجة إلى الآخر ، أو يدركه ، ولكنها تصده بصورة أو بأخرى عن ممارسة حاجته الطبيعية : « قال لنفسه إنها مجنونة بلا شك ؛ ولذلك فهى بغى . ولكنها كانت الترفيه الوحيد فى حياته الشاقة . ووهبته عزاء لا بأس به » (ص ٤٨) . وتستند عقلانيته إلى معايير العقل والجنون ، والزوج والبغى ، والعذاب والترفيه ، والقلق والعزاء ، ـ إنها مجنونة ـ فهى بغى ـ كانت الترفيه الوحيد ـ وهبته عزاء لا بأس به . وبما أن الجنس محرم كباقى الحقوق فإن بيومى يزور قدرية ليلاً خشية الرقباء ، ولا رقباء أحياناً سوى الإيديولوجيا الأخلاقية : ذو دين وخلق ـ المحافظة على السمعة الطيبة ؛ وهى فى صيغة القول السائر cliché . ولكن قدرية من هذه الناحية بطلة . إنها لا تخشى أى شىء . إنها غير مؤدلجة نسبياً ، لعدم نفاذ الخطاب المؤدلج إلى فكرها . إنها تجسد الطبيعة فى بدائيتها ونقائها . إنها تعيش من جسدها ، وتحقق الإشباع الجنسى للآخرين ولنفسها مع من تحب . تلك مهنتها التى تستحق الإكبار فى عالم المصادفة . ولأجل ذلك فهى ثائرة بشكل عفوى على المعايير الأخلاقية فى عالم لا أخلاقى فى الحقيقة والواقع . إنه عالم منحط ومتدهور فى الكينونة والجوهر . وعثمان بيومى الذى يغلب عنده زمن العمل على زمن الراحة عاجز عن ممارسة الجنس/الزواج . أضف إلى ذلك أجرته الضئيلة ، التى لا تسمح بالإنفاق على قدرية ، راحته الوحيدة فى أقصر أوقاتها . ولذلك يؤجل رغبته/راحته/حياته/متعته إلى آخر الشهر ، ويكبت نفسه ، على نحو ما يبدو فى تعبير السارد الذى يصيبه أحياناً رذاذ الإيديولوجيا السيدة فيسكت عن ذكر الجنس ، ويكنى عنه بكلمات أخرى فيواريه . قدرية لا تعد الجنس جريمة ، ولكن السارد يسيطر على هذه الشخصية فلا يدعها تعبر بحرية وجنون عن الجنس كى

تكسر قيود التأدلج الأخلاقى ، وكى تكتمل صورتها وتبلغ حداً من الائتلاف بين أفعالها وأقوالها التى أوجزها السارد فى صرامة منطقه وعقلانيته المفرطة . إنها شخصية قد أطفأ الراوى وهجها ، فجرد النص الروائى من متعته ولذته وإقناعه . لا يكفى ما ذكره عن تمردها ، وثورتها ، وماضيها النضالى : لقد شاركت فى مظاهرة وطنية ضد الإنجليز . إنها جديرة بعناية السارد ، وخليقة بالتكريم منه قبل المجتمع . وإذا كان المجتمع لم ينصفها فالسارد أحق بإنصافها . ينبغى أن تأخذ بطولتها كل أبعادها النفسية . إنها قمينة بأن تجرى عليها الدولة راتباً شهرياً ، وأن يقام لها تمثال فى شارع كبير . إنها غير مسئولة عن جهلها وتمسكها ببعض الخرافات .

يتهم بالجنون ، والسحر ، والشغب ، كل بطل استشعر عن وعى أو لاوعى ضرورة ممارسة حريته ، ويلقب بالشيطان .

لنقرأ هذا الحوار الدال ، الذى يمتزج بالمونولوج الداخلى التلقائى :

« ــ ألا تحب أن نمضى صباح الجمعة معا فى نزهة ؟
فدهش وقال :
ــ إنى أجيئك كاللص متخفياً فى الظلام . .
ــ مم تخاف ؟
ماذا تقول ؟ إنها لا تفهم شيئاً . وقال معتذراً :
ــ لا يجوز أن يرانى أحد . .
ــ هل ترتكب جريمة ؟
ــ الناس .
ــ أنت الثور الذى يحمل الأرض على قرنه . .
إنه ذو دين وخلق وسمعة طيبة يجب المحافظة عليها . وقالت له بإغراء :
ــ ممكن أن تحتكرنى ليلة كاملة ، يمكن الاتفاق على ذلك . .
فسألها بحذر :
ــ والثمن ؟
ــ خمسون قرشاً . .
وفكر باهتمام . سيهبه ذلك راحة حقيقية ، ولكن الثمن فادح . إنه فى حاجة إلى الراحة . قال :
ــ فكرة طيبة ؛ ولتكن مرة فى الشهر . . .
ــ هل تكتفى بمرة واحدة فى الشهر ؟ . .
ــ ربما أجىء غيرها ، ولكن بالطريقة العادية . . .
(. . .) وهى تعيش بلا حب ولا مجد ، وكأنها تؤاخى الشيطان فى غضبها . وكم غاظه أن تعترف له مرة بأنها اشتركت فى مظاهرة ؛ فهتف محتداً . .
ــ مظاهرة ؟
ــ مالك ! نعم مظاهرة . . حتى هذا الدرب أحب الوطن يوما . .
قال إن الجنون منتشر أكثر مما تصور » (ص ٤٨ - ٤٩) .

إنه يحكم على قدرية من معيار الفهم وعدم الفهم . وتحكم هى عليه بمعيار الإنسان والثور . إنها تعرض ذاتها للاحتكار (مصطلح اقتصادى رأسمالى ليبيرالى تجارى) بوصفها سلعة لها ثمن : خمسون قرشا . لن يشبع رغبته الجنسية سوى مرة فى الشهر ، نظراً لارتفاع السعر . وهو يقومها وفق معايير الحب والكراهية ، والمجد والخزى ، والله والشيطان ، والمقاومة والاستسلام ، والعقل والجنون . حتى الزواج ينظر إليه بيومى من زاوية أخلاقية (الزواج نصف الدين) ، ويفاضل بينه وبين الأمل المنشود ، أو من منظار الأقوال السائرة (إنجاب الذرية) . إن الرؤية إلى العالم ميتافيزيقية .

إنه يشيىء المرأة ويتخذها سلما يرقى به إلى ما يصبو إليه من منظار براجماتى نفعى طوباوى : « ومتى يكمل نصف دينه ؟ قبل بلوغ الأمل أم بعده ؟ يجب أن يكون أسرة وينجب ذرية ، وإلا حقت عليه اللعنة . فإما العروس التى ترفع إلى العلا ، وإما العلا الذى يحظى بالعروس الباهر » (ص ص ٥٣) . لن تحظى المرأة بالعلا بالقدر الذى سيحظى العلا بها . وليس بيومى هو الذى سيحظى بالعروس أو تحظى هى به . وهكذا يعدم بيومى حظين فى سبيل المحال الذى لا وجود له سوى فى الخطاب الإيديولوجى السراب .

مفهوم المرأة عند المؤدلج أنها وسيلة إلى غاية .

« ولكن أى فائدة كان يرجوها من الزواج من كريمته ؟ لا شىء إلا الذرية والمتاعب والفقر ، ولا حب أيضا » (ص ٥٣) . المرأة ليست إنساناً فى نظره ، بل سلما للصعود : « ولكن الناظرة زوجة صالحة ربما ، على حين يريد « مصعدا » ؛ فما العمل ؟ » (ص ٧٥) . وكذلك شيّأ السكرتيرة وعدها شيئاً يقيه من النار التى تلفحه ألسنتها كل يوم منذ أن اشتغل :

« ــ لعنة الله على اختيار مدير المستخدمين الموفق . وقال لنفسه أيضا :

ــ إنى فى حاجة إلى مظلة فى هذا الجحيم » (ص ١٣٤ - ١٣٥) .

إن وضع بيومى وضع مأساوى إشكالى ؛ فهو يترجح بين الإشباع الجنسى والمجد الزائف المحال التحقق فى عالم منهار . فالإيديولوجيا السائدة تكبت ، وتعد ولا تفى . والحس الجسدى مبتور لأنه يعمل وحده دون إحساس إنسانى ؛ فلقد مات فى قدرية بسبب الواقع المأزوم ، ومات فى بيومى تحت تأثير التأدلج الأخلاقى : « قدرية تلعب دوراً ملطفاً فى حياته المتوترة ، ولكنها لا تهيىء رحمة أو حناناً أو مودة إنسانية ، فضلاً عن مضاعفتها مشاعر الإثم » (ص ٧٢) . إن بيومى هو إيديولوجيا تسير على قدمين . لقد أعمته عن إدراك ما تعرفه أنسية ، بوصفها مشروع بطلة ثالثة ، من حيوية ، واختزال لطريق بلوغ الغاية من أقصر الطرق ، مكسرة أغلال التأدلج أو بعضها . إنها شابة تستجيب لنداء الجسد والقلب الصارخ . إن أنسية تحب التجديد وكأنها من بيئة متقدمة ، مخالفة لبيئته المحافظة : « لم يعرف ذلك التقليد ، ولم تعرفه حارته العتيقة . ها هى أنسية تبشر بتقاليد جديدة ، وجديدة أيضاً مناورتها الطاهرة فى التوادد ، وقدرتها البارعة فى فتح أبواب الرحمة » (ص ٨٦) . فالسارد يحكم على الحارة والتقاليد من معايير التجديد والتقليد . وقد حدث فى أسلوبه ما يسمى بالتناقض الظاهر L'oximoron لقوله : المناورة الطاهرة المحطم للثنائية . وهو يحكم على قدرتها بالبراعة فى فتح أبواب الرحمة ؛ وهى استعارة جاءت فى صيغة عنوان لشىء لم يكتب بعد . ولغته الوصفية تنم عن إيديولوجيته المستقلة ، التى تحكم وفق معيار الوعى وعدم الوعى ، والرضى والنفور ، والتشجيعى

والتشيطى فى قوله : « وقد ضغط على يدها فتلقت ذلك بابتسامة واعية راضية ومشجعة أيضا (. . .) وسارت إلى جانبه تسيل عيناها بنظرة حالمة وظافرة ، مرفوعة الرأس ، مسددة النهدين ، يوحى منظرها بأنها مندفعة فى مجرى من المطالب لا أفق له ، وأنها تلتهم فى نفسها أجل أسرار الحياة » (ص ٨٧ – ٨٨) . الأوصاف التى توحى بالبطولة هى : نظرة حالمة ظافرة ـ مرفوعة الرأس ـ مسددة النهدين ـ مندفعة فى مجرى من المطالب لا أفق له ـ تلتهم فى نفسها أجل أسرار الحياة .

إن البطولة هى الإقبال على الحياة .

هذه هى إيديولوجيا السارد الحياتية والواقعية ، التى يؤكدها بقوله الذى ينفى كل وهم أو تهويم ميتافيزيقى : « على فرض أنها ستقلب حياته رأسا على عقب ، وستقيم له فى محراب الحياة قبلة جديدة ؛ أليست هى أقدر على إسعاده من النجم القطبى ؟؟ » (ص ٩١) . والمرأة جديرة بأن تحدث تغييراً فى حياة بيومى إذا وعت معنى الحياة التى تتنافى والحلم الطوباوى ، وبأن تحول اتجاهه من المحال إلى الممكن باستعدادها الذى استعار له السارد هذه الصورة « سرعان ما غنت مفاتن جسدها الحنها الجهنمى على أوتار فستانها المنقوش بالورد » (ص ٩١) . إنها تستطيع إذا كانت مزودة بفلسفة الحياة أن تحول نظرته من العقل إلى القلب العاقل ؛ من الموت إلى الحياة ؛ من الوهم إلى الحقيقة التجريبية ؛ من العدمية إلى الوجودية . لكن بيومى المؤدلج ، هروبى ، ينكمش ، وينطوى فى شرنقة التأدلج . وقد تقلصت نتيجة لذلك كل خلاياه ، كالحلزون الذى مسته الحرارة . لا يقصد سوى الأماكن الخالية ، والبعيدة المهجورة ، والمظلمة ، والدافئة كالرحم ، وذلك عندما يصغى مثل الشاعر الرومانسى إلى همس القلب ، النادرة هيناماته وخفقات الحياة فيه ، لحضور العقلانية المؤدلجة المستمر ، إلى حد تنغيص المتعة واللذة على بيومى ، وحرمانه من نصف وجوده الذى امتصه العدم ، ومن معرفة أشياء وأشياء ، ومن اكتساب تجارب وتجارب ، وخوض مغامرات ومغامرات : « ولم تكن له خبرة بأماكن اللقاءات السعيدة ، فاقترحت هى حديقة الأزبكية ، ولكنه اعترض قائلا إنها مكان مكشوف ، تحدق به الأعين من جميع الجهات . أما حديقة الحيوان فهى بعيدة بما فيه الكفاية ، مهجورة خارج العمران ، ممتنعة عن الرقابة ، يخوض الترام إليها حقولاً وخلاء (. . .) لم تكن لديه فكرة عن أصول اللقاء ، ما يقال وما لا يقال ، ما يفعل وما لا يفعل » (ص ٨٧ ـ ٨٨) .

إننا لا نحمل الإيديولوجيا السائدة معنا فحسب ، بل هى تنتابنا ، وتعترينا ، وتغلغنا ، وتغمرنا ، وتفكر فينا من خلالنا ، وعبرها ننظر إلى المحيط والعالم ، إنها تحاصرنا ، وتسبقنا إلى الأماكن التى نهرب إليها ، وتلج أخفى الملاجىء المظلمة وأشدها حلكة . إنها تنغص علينا وجودنا ، وحريتنا ، وراحتنا ، وتكبت رغباتنا ، ومتعتنا ، ولذاتنا الطبيعية الإنسانية ، فى الوقت الذى يتصل فيه إحساس الرغبة العاطفية بإحساس ما قبل الرغبة الجسدية . إنها رابعة اثنين إذ هما فى الغار ، إذا نظرنا إلى إيديولوجيا الطرف الثانى على أنها ثالثة . إن الموانع الزجرية والنواهى الأخلاقية تعاودنا عبر الذاكرة التى تصعد إليها من الأنا المؤدلج فيشرع فى التأنيب . وهكذا تكبت الذات المؤدلجة ذاتها ، وتمارس الرقابة على نفسها ، وهى فى عزلة وتحسر وندم .

ما الندم ؟

إنه الشعور الذى يحصل للفرد المؤدلج بعد لحظة التحرر من **الأنا المؤدلج** ، لحظة تحقيق رغبة ما حتى الحضور إلى موعد ، فى غياب **الأنا المؤدلج** لحظة ما قبل الشروع فى الإشباع الجنسى أو فى أثنائه أو بعده ، حيث يفنى **الأنا المؤدلج** فى غيبوبة اللذة المشروعة التى يعدها هو إثما ، أو ذنبا ، أو سيئة ، أو موبقة ، أو جريمة ، أو خطأ .

يقول **الأنا المؤدلج** من خلال بيومى الذى يمحقه الشعور بالندم : « ساراً صامتين ، ولكن ثمة إحساس غير مريح ناوشه ، بأن اللقاء حدثٌ شاذ وخطأ ؛ بأنه ما كان ينبغى أن يستسلم » (ص ٨٨) .

ويجعل بيومى من المرأة مجرد فرج . وهى لتأدلجها ترفض ، لا لأنه شيأها وصيرها كالمطاط فحسب ، بل لأنها تستند إلى معايير أخلاقية تصنيفية ، لا تقبل المرأة سوى بكرا أو متزوجة :

« ـ يلزمنا مكان آمن نلتقى فيه .
هتفت :
ـ عثمان أفندى .
فقال بدون مبالاة :
ـ سيكون مأوى رحيباً لاثنين فى حاجة إلى الحب والمعاشرة .
ـ إما أن تذهب أو أذهب أنا » (ص ٩٣) .

والناظرة ، تحت وطأة معيار الزواج والطلاق ، ترغب فى الزواج . وهذا دليل على وجود تراتبية فى العلاقات الاجتماعية ، أوجدتها الإيديولوجيا الأخلاقية المهيمنة ، التى يتولد عنها صنيع الناس فيصنفون تبعاً لذلك المرأة التى تشير إليها هذه الكلمات : متزوجة ـ طالق ـ عاهرة ـ بكر ـ عانس ـ ثيب . . الخ فى مجتمع مؤدلج ينهى رغبة المرأة بنهاية زواجها بالطلاق ، فتجرد من إنسانيتها ، وكينونتها ، برغم براءتها براءة الطالق ، والمطلق (بالكسر والفتح) ، والشاذ ، والخنثى ، إن الناظرة مؤدلجة أيضا ، « والدعارة » مآلها الأخير .

إن الجنس كالخبز والماء والهواء والطعام ؛ والجسد الذى يتناول الخبز والماء والهواء والطعام فى أشكالها المتعددة لابد أن يفرز . وكل هروب من الجنس اهتمام متزايد به . إن الجنس جدير بالتنظيمات التى تلحق بالألبسة والأطعمة والأعمال المختلفة .

إن لقاء بيومى بالناظرة محال سوى عن طريق « الزنا ! » . والكلمة أخلاقية دالة على التحريم . إنها فى وضع مأساوى : الزواج ممنوع لأنانية بيومى المؤدلجة ؛ و « الزنا » محرم . إن بيومى حرباء لا تستقر على لون ولا حال ، لخوفه من ضياع حلمه الطوباوى غير المؤسس . إنه يحكم على الناظرة بالأحكام القيمية الأخلاقية والجمالية نفسها ، التى تحكم عليه بها أصيلة : « فترت رغبته فى المرأة لشدة اندفاعها الأرعن ، وجودها بنفسها بلا تحفظ . إنها لا بأس بها لو تحل محل قدرية ، ولكنه رأى فيها ناراً تقترب مصفرة ، تود أن تلتهمه هو وآماله المقدسة ، الموصولة بسر حكمة الله العظيم (. . .) ومادامت الزوجة المجهولة التى سعى إليها طويلاً لم تقبله فلا يصح أن ينهزم ويستسلم لتسول الأرامل ، والعوانس » (ص ٩٧) . تتمظهر الإيديولوجيا فى الاجتناء إلى معايير أخلاقية ، كالاندفاع والإحجام ، والأرعن أو المهذب ، والجود أو البخل بالنفس ، بجرأة أو تحفظ ، والجميل

أو اللا بأس بـه ، والنار أو المـاء ، والانهزام أو الانتصار ، والتمـرد أو الاستسلام ، والزواج أو الترمل . وأصيلة لتأدلجها تهرب أيضا من الرقيب الموضوعى ، وتنسى أنها تهرب من الرقيب الذاتى : « ـ صح عـزمى على المجىء ، وقلت لنفسى إذا المحتى عـين قصـدت شقـة أم حسنى ، كأنى جئت أصلاً لزيارتها » . (ص ٩٧) . كلا الجنسين يبحث عن الظلمة . لا رغبة تشبع . كل جسد معلول . الـوطن مستشفى كبير لا دواء فيه . كل نفس فيه ضائقة : الـداء/الموت . المرأة فى مجتمع التأدلج الظلامى هى المرأة الممنوعة والمتمنعة حسب الكـلام السـائر cliché « كل ممنوع مرغـوب » . ولكن « أصيلة جحازى » الناظرة استسلمت بدافع مركب : رغبة جنسية طبيعية ، وإرادة الزواج ، فوقعت فى « المحذور » كما توقعنا ذلك :«وتبادلا نظرة طويلة تبدت تحت سيالها الغامض امرأة عارية من أثر الكبريـاء ، محض عاشقة مهدرة الدفاع (...) .

« أفاق تماماً من الدهشة ، صدفت نفسه عن أى موضوع وتركزت فى الرغبة المتجسدة فى صورة امرأة مستسلمة » (ص ٩٧ - ٩٨) . غير أن سارد « حضرة المحترم » يشبه سارد « مدام بوفارى » ؛ إذ تصيبه أحياناً شرارات الإيديولوجيا الرسمية فيلتزم الصمت ، إلى حد أن كتب جيرار جينيت مقالاً بعنوان: سكتات فلوبير(٣) ويتجلى صمت سارد نجيب كصمت سارد فلوبير فى الثغرة التى أحدثهـا فى سرده ، أو فى الحذف الذى قام به فى كتابته ، أو فى الغياب الذى يستشعره القارىء من خـلال حضور سـردى يشكل مـظهراً لتلك الكينـونة الغـائبـة . فحضور قول يخفى فى ثنايـاه أو يشير بين مقاطعه إلى غياب يحدث ثقبا فى وحداته ، إلى غير المعبر عنه ؛ إلى المسكوت عنه ، وغير الممثل ، وغير المقول ، وهو وصف الفعل الجنسى بكل حـرية وصـراحة وواقعيـة طبيعية وعادية . كان بإمكان السارد أن يبرز حـرارة الفعل الجنسى وحيوانية الإنسان المتجسدة فى شخصى أصيلة وعثمـان منذ اتقـادها وانقداحها ؛ أى منذ اللمسة الحريرية الأولى ، إلى مرور اليـد عبر الجسد الدافىء كله إلى حد اشتعاله ، وكأن اليد تشعل النـار بمجرد مرورها على الجسد ظهراً وبطنا ، وعلى الأعضاء التناسلية : الفرج والقضيب والنهـدين ، ثم احتكاك الجسد بالجسـد ، فتأخـذ ألسنة اللظى تتبادل القبل العذبة والحارة ، فتفتح أصيلة فرجها بـانفراج فخذيها ، ويلج قضيب عثمان فى فرجها بتسلل لطيف وحلو ، ويشعر كل منهما بسخونة عضو الآخر ، وتبدأ حركة الهز والاهتـزاز ليزيـد الاحتكـاك الحطب فى النـار ، إلى أن يبلغـا درجـة الأكـل والنهم ، لا بالفم وحده ولكن بالجسد كله ، فتنفجر براكين لذة الرغبة الجنسية الممتعة ، ويتحقق إرسال حمم المنى الساخن ، ويشعر كل باللحظة الحاسمة ، لحظة اللذة فى أوجها ، التى تعقبها الراحة والاسترخاء .

إلا أن سارد « حضرة المحترم » سكت خانعا للتأدلج الذى أصابته شظاياه ؛ الشىء الذى أفضى به إلى ممارسة الرقابة ، مثل بيومى ، على نفسه هو أيضا ، حتى فى مجال التعبير الروائى . أيعود ذلك إلى كثرة مصاحبة بيومى ، أم هى رواسب من الماضى تستمر فى الحاضر ؟ بهذا الفعل جرد النصَّ الأدبى من أدبيته ولذته ، وبما كان بإمكانه أن يعد عنصراً من العناصر المكونة لمتعته ، فراح يتحدث انطلاقاً مما بعد الفعل الجنسى ، من لحظة الوعى ، ليبعدنا عن المعجزة الحقيقية فى حياة الإنسان ، وليتصدى لتناول مأساة بيومى والناظرة عندما يعاودهما العقل المثقل والمكبل بسلاسل الإيديولوجيا الغالبة وأغلالها ، إلى حد انهيار الحياة ليسود العدم . وإنه ليغدو ما كان « جنة » جحيما بالندم إلى مستوى يتصور فيه بيومى أنه من « أصحاب السعير » ؛ إذ يعيده تأدلجه إلى خياله المؤدلج عندما يستقيظ فيه أناه المؤدلج ، إلى خيال يفلسف الـرغبة فى الجنس والنفور منه بلعبـة الحياة ، والمـوت ، والعبث ، والرضى ، ورفض المأساة فى سبيل المجهول الذى يتمرد على المعلوم والمعيـش . يقـول السـارد فى صمت : « وأعلن لحن من الألحـان اللاّ نهائية للطبيعـة عن تغريـده المتجسـد بنشـاط مـوفـور وفـرحـة كالمعجزة . وسرعان ما خفت تغريده حتى العدم ، متراجعا إلى نوم أبـدى ، مخلفا وراءه صمتـا مريبـا ، وراحة فـاترة مشبعـة بالأسى (...) رقد على جنبه فوق الفراش ، على حين انحطت قوة الكنبة ، معرضة قميصها وحبات العرق فوق الجبين وعلى العنق لضوء المصباح العارى . نظر إلى لا شىء . لا ينشد شيئاً كأنما قد أدى المطلوب منه فى الحياة الدنيا . وحانت التفاتة إليها فأنكرها كلية ، كأنها شىء غريب يخرج من باطن الليل ، غير الكائن السحرى الذى جره إلى السعير ؛ شىء أخرس بلا تاريخ ولا مستقبل له . وقال لنفسه إن لعبة الرغبة والنفور ما هى إلا تمرين على المـوت والبعث ، وإدراك مسبق لقبول المأساة بعظمة تناسب المجهول فيما يبدى من لمحات خاطفة عن ذاته اللا نهائية . ودرجة المدير العام آية أخرى ، ولكنهـا تتجلى لـلإرادة الشامخة ، لا للاستسلام العذب ! وحمداً لله ، فقـد تحصن بالبـرود العاقل والقاتل أيضا ، وها هى المرأة ترغب بلا شك فى العـودة إلى موضوعها الهام ، ولكن من خلال تردد وخجل . تتمنى لو يبدأ هو . ولما يئست نظرت إليه بابتهال وأسى وغمغمت :

ـ نعم ؟

عجب لغرابة صوتها وتطفله على وحدته المقدسة . ووجد نحوها نفورا ثابتا يوشك أن يصير كراهية . إنها تريد أن تهدم البناء الـذى يشيده حجرا على حجر » (ص ٩٨ - ٩٩) . لقد غدت أصيلة فى عين بيومى المؤدلج شيئاً أدى دوره فطرح بإهمال ولا مبالاة . ومـع تحليق خياله من المحسوس إلى المجرد ، فقد تحولت إلى جنية ، بعد أن كانت ملاكاً ، أو شيطان ومخلوق غريب « لوعيه » أو لعودة المدير العام إلى خياله الذاكرى . والطموح يحدد الإرادة تحت تأثير معايير الشموخ أو الإسفـاف ، والاستسلام أو التمـرد ، العذب أو المر ، والتشييد أو التحطيم للبناء الذى شيده التأدلج فى فكره المتحجر ، المحلق فى سماء الوهم بعيداً عن أرض الحقيقة والواقع .

وليست هذه هى المرة الوحيدة التى صمت فيهـا السارد فى هـذا العمل الروائى ؛ فلقد سكت فى استرجاعه لذكريات بيومى وسيدة التى لا تختلف فى تأدلجها عن أصيلة ، التى يدل اسمها على ذلك ، والذى يحمل معنى الأصالة . وأسلوب السرد فى « حضرة المحترم » يذكّر بأسلوب السرد فى مدام بوفارى الزاخر بالحذف والتزام الصمت فى لحظات الحديث عن الجنس : « ضحك . لثم شعرها . لم يجرؤ على تجاوز ذلك . ذكرته رائحة شعرها بمـلاعب الطفـولة والصبـا ، وبكلمـة أصابت ظهـره عندمـا ضبطا وهمـا يلعبان لعبـة العـريس والعـروس . لاحت ظلمات الليـل فـوق الجبـل وتـرامى غنـاء من فونوغراف » (ص ١٩) . فالحذف هنا مزدوج :

١ - بعد عبارة « لم يجرؤ على تجاوز ذلك » ؛ إذ سكت السارد عما

يلى تجاوز ذلك ، وهو إلى ماذا ؟ فإنه ترك لنا فرص تصوره . ولكن فرصة التصور تبقى حتى ولو أخبرنا بذلك . واللغة قاصرة فكيف نزيد من قصورها بالصمت ؟

٢ - كنى عن الجنس بعبارة أخرى عن صمته ، وأراد أن يملأ الثغرة ولكنه زاد فى حفرها بهذه العبارة التى تحول القارىء من موضوع إلى موضوع لا علاقة له بالأول : « لاحت ظلمات الليل فوق الجبل ، وترامى غناء ، من فونوغراف » .

والصحف المؤدلجة لا هم لها سوى التقاط الأخبار التافهة ، ونشر ما تسميه « فضيحة » ؛ وهو حاجة إنسانية طبيعية ، تنتهى عندما تبتدىء حاجة الآخر . وهذا يجعل الإنسان يحجم عن الإقدام على الجنس ، أو أن يوجد بجانب امرأة . إن صحفاً من هذا النوع تلتزم الصمت عن فضائح الاختلاس والتبذير ، والاستغلال البشع : « الطريق شاق ومرير رغم مايتمتع به من حسن السمعة ؛ فكيف إذا دهمته فضيحة مما ترحب الصحف بالحديث عنها ؟ » (ص ١٠٠) .

ووجهة نظر بيومى المؤدلجة ترد اقتحام المرأة الشجاعة للمحرمات ، والكلام عن الجنس أو الزغبة فيه دون رقابة أو سلطة عقائدية أو عقلانية أو أخلاقية ، إلى غريزة المرأة التى تدرك بها المجهول الذى لا يستطيع الرجل إدراكه . ليست غريزة المرأة هى التى تدرك المجهول ، وإنما هو عدم نفاذ الخطاب المؤدلج إلى ذهنها ؛ ويعبر عنه المؤدلجون بقولهم « المرأة ناقصة عقل ودين » . إنها المرأة التى تجهل الخطاب « الثقافى » المؤدلج ، فبقيت أرض فكرها خصبة لخطاب مضاد ، كما بقيت طبيعتها نقية ، تعمل لديها ملكة القلب والعقل الذى ينبغى تثقيفه حتى يعملا معا . وهذا ما انتزع من بيومى هذا التعليق المؤدلج غير العلمى : « قال لنفسه إن للمرأة غريزة تغنيها عن العقل فى معرفة شؤونها الصميمية ، وإنه لو كان للإنسان عموما غريزة مثلها لمعرفة المجهول لما ظل مجهولا حتى الآن » . (ص ١٠٤) . وغريزة المرأة لا تختلف فى شىء عن غريزة الرجل . ويتميز عنها بيومى بتأدلجه فقط .

تنكر الإيديولوجيا السائدة كل علم فتروج الكلام الميتافزيقى والأسطورى عبر وكلائها ووسائل الإعلام البصرية والسمعية ، والشائعات ، والدعايات ، والقيل والقال :

« ــ ألم يبلغك ما يقال عن إلغاء البغاء !

ــ وعدونا بعمل لمن تريد عملا ؛ أى عمل ؟ عليهم لعنات الدنيا والآخرة ، هل أصلحوا كل شىء فلم يبق إلا نحن ؟

ــ لعله كلام . ما أكثر الكلام فى هذا البلد !

. . .

ــ ستنتشر الدعارة فى كل مكان . .

ــ والأمراض كذلك .

ــ وآلاف البنات سيتعرضن للفساد . .

ــ ماذا تقول لمن لا عمل لهم ؟ » (ص ١٢٠ - ١٢١) .

فى هذا الحوار تمتزج الإيديولوجيا الشائعة والإيديولوجيا المستقلة إلى حد ما ، ولا سيما فى لغة قدرية . وينتج عن هذا التصديقُ للشائعات، فتستبد لحظة الجنون ببيومى فيتزوج قدرية التى تشيئه بسبب الوضع المادى : « وقال لنفسه لعلها تعده الطرف الرابح فى الصفقة بسبب الخمسمائة جنيه ! » (ص ١٢٣) . ولكن عودة العقلانية تخنق الجنونية : « وجرت المراسيم وهو يتابعها بذهول . ما هذا الذى جرى ؟ واجتاحه شعور ممزق بالقلق بلغ حد الرعب ، فتمنى لو يقع حادث من عالم الغيب فيبدد سحابات الكابوس الذى يعانى منه . ثم لما أدلى باسمه وعمله وقع ذلك من المرأة والقوادين موقع الذهول . إنهم سيتهمونه بالجنون كما يتهمه الآخرون . ولعله من الإنصاف أن يعترف ــ بدءا من الآن ــ أنه مجنون » (ص ١٢٣) . التأدلج يقلب الحقائق ، فما هو عقل يسميه جنوناً ، وما هو جنون يسميه عقلاً . ثم يحشد بيومى فى كلامه سيلا من الأحكام التقويمية وفق المعيار الأخلاقى والجمالى : « كهلة نصف سوداء فى ضخامة بقرة مكتنزة ، تحمل فوق كاهلها نصف قرن من الابتذال والفحش » (ص ١٢٣) . وتتمظهر الأدلجة فى القول المبتذل « ست البيت » ، « الوسط الراقى » ، « وثبة خيالية » . وتتجلى إيديولوجيا السارد المستقلة فى وضع كلمة الراقى بين مزدوجتين ليقول : إنه لا يزال متخلفا : « ها هى لا تألو جهدا فى لعب دور ست البيت فى الوسط الجديد « الراقى » ، الذى يعد الانتقال إليه من « الدرب » وثبة خيالية » (ص ١٢٤) . وتستند التراتبية إلى المعيار الذى يفرق بين الدرب والوسط الجديد . وفى حواره مع قدرية يبدو صراع الإيديولوجيات الفوضوية والسائدة :

« ــ بل إننى آمل أن تصومى وتصلى ؛ فنحن فى حاجة إلى رضى الله عنا .

ــ إننى مؤمنة بالله ، وأعلم أنه غفور رحيم . .

ــ إنك سيدة محترمة ، والسيدة المحترمة لا تسكر كل ليلة !

ــ إذن كيف تسكر السيدة المحترمة ؟

ــ يجب ألا تسكر على الإطلاق » (ص ١٣١) .

إن السارد فى عرضه لعلاقة بيومى بقدرية يسخر من « السياسيين » الذين يهتمون بظواهر الأمور ومظاهرها ، ويطبقون عليها مصطلحات اجتماعية دون التعمق فى معرفة الواقع وآلياته ، وتفاعل البنيات التقليدية مع الحديثة ، سواء على مستوى البنيات الفوقية أو التحتية : « وتذكر الآراء التى يعلل بها الزملاء ــ المولعين بالسياسة والأفكار ــ هذه الظاهرة وأمثالها من خلال حملاتهم على المجتمع والطبقات » (ص ١٣١) . تنتج البدانة عن عدم بذل أى جهد عضلى ، وعدم ممارسة قدرية الشغل أو الرياضة بعد العمل فى مجتمع بطالى شل نصفه ومات وأخذ الموت يتسرب إلى النصف الآخر .

إن طموح بيومى يحدد سوكه حتى قبل أن يحققه . وهو فى القرب من الطموح يمارس التسلط ولو فى درجة دنيا ؛ فنظرته إلى الناس تومىء إلى ما يسمها من تمييز وتفرقة ، وتصنيفية ، وملكية ، وأنانية موصومة بالاحتقار ، والاستغلال ، والتشيىء ، الأمر الذى يكشف للقارىء حقيقة الخضوع البرجوازى . إن البرجوازية تعبث كما لو كانت طفلا كبيرا يعوض عن حرمانه الطويل المكبوت ، فى علم النفس الفرويدى البنيوى . فالولد أبو الرجل ؛ وهى مقولة مشهورة تشخص النظام الأبوى ؛ لكن فرويد نظر فى النتائج وأغفل الأسباب الاقتصادية والاجتماعية التى كانت الهم الأساسى فى منهج ماركس فى علم الاجتماع البنيوى ، الذى مارسه فى نقده لعلائق الإنتاج . أما نيتشه فهو قد أدرك بفلسفته العميقة أن الانحلال إذا بلغ أوجه فينبغى

للإيديولوجيا المستقلة أن تستغله ؛ لأنه معطى يمكن الاعتماد عليه من أجل تحول قريب : « وبمرور الأيام ازداد تعلقه بها ، وبخاصة عندما علم بأنها يتيمة وتعيش مع عمة عانس » (ص ١٣٥) . إنها ممارسة لا ترى فى الآخر إلا أنه سرير . ومن هنا يعبر الاستبداد عن نفسه من خلال هذا السلوك المتفجر أنانية وتسلطا . إن بيومى ينسى سنه الذى لا يتلاءم وسن الفتاة أو الوظيفة ، أمل عمره . إنه لا يعى ذاته وقدرته الجسدية . يتخيل أنه شاب ما يزال ، ويحاول تقليد الشباب ، وينكر شيخوخته التى تفرض وجودها عليه ، وتتطلب منه أن يحيطها بالعناية التى تستحقها . ولكن عودة المكبوت تبرز من خلال سلوكه العابث المتأخر زمنياً . والفتاة كذلك ــ تحت دافع الحاجة ــ لم تول شبابها وحيويته الأنثوية التى لا تنسجم وبرودة جسم بيومى أى اهتمام فنسيت نفسها ، ونسيت بيومى العجوز ، فهما يتبادلان التشيىء . ونتيجة لتنافس النساء على الرجال/المال تقول العجوز : « طلق امرأتك أولاً » (ص ١٤١) . ولقدمسرح نجيب محفوظ فى روايته هذه أعجوبة الإيديولوجيا السائدة بتجسيدها فى شخص بيومى الذى قال لراضية (سماها نجيب بهذا الاسم دلالة على رضاها وقبولها لبيومى العجوز) ، مرددا القول السائر ، الذى يصبح من المحال على من كان فى سن بيومى تحقيقه :

« ــ معك ياحبيبتى سأبدأ حياة جديدة بكل معنى الكلمة .
وقبلها ثم استطرد :
ــ سيكون لنا بنون وبنات » (ص ١٤٣) .

والإنسانية والعقلانية فى نظر المرأة المؤدلجة الطموح طموحاً زائفا وسيلتان إلى غاية : الزواج والمال ، وما فيهما من استقرار طفيلى ، وأمان من عواصف الإيديولوجيا الحربائية المقلوبة : « ــ إنك تبدو لى (إنسانا) و (عاقلا) لأول مرة » (ص ١٤١) . والسارد يضع الكلمتين اللتين جاءتا فى كلام العجوز بين مزدوجتين ، للدلالة على أنه ليس كذلك ، أو لتأكيد كذب العجوز . وقدرية على النقيض منه إنسانة . فهى تقول له : « لك العذر ؛ أنا فاهمة كل شيء ؛ إنك تريد ولدا ، ولك الحق ، وربنا يحقق رغبتك .

ــ أنت طيبة وإنسانة ياقدرية » . (ص ١٥١) قد تكون كذلك ؛ أو هو يقول لها ذلك ليؤدلجها .

وإذا كان بيومى يخضع للرأى العام فى الإنجاب ، فالولد مشيأ قبل أن يولد ، مادام لم يفكر فيه وفى مستقبله ، ولا سيما إذا كان مشرفاً على الهلاك . فالمرأة هنا جسر للعبور إلى الولد : « ــ فى لحظة يأس رميت بالدرجة وراء ظهرى وتركز أملى فى حلم واحد هو الإنجاب » (ص ١٥٢) . وهو حلم فات أوانه . وهو فى ثنائيته يعبث بالنساء كما يعبث الطفل بالدمى : « ــ إذا تهيأ لى يوما أن أنجب فلن أتأخر حتى يتحقق للعبة وجهها الأبيض والأسود (ص ١٥٥) . واليتيمة والعانس العجوز تؤسسان رغبتها على عبادة صنم المال :

« ــ أنت الجانية على نفسك ، طالما قلت لك ذلك . .
ــ ما الفائدة ؟
ــ ها هى عقبى الطمع وسوء التصرف !
ــ اصرخى حتى يسمع ! » (ص ١٥٤) .

الشخصية وعلاقتها بالممثلين/الأشياء :

يعبر البؤس والتراتبية بالكلمات/الأشياء عن الفروق الطبقية وفق الدرجات فى الوظيفة ، حيث يتميز فضاء عن فضاء ، ومكتب عن مكتب ، ومتصب عن منصب ، وراتب عن راتب ، تبعاً لتـذرر العمل ، وعن نوعية الاقتصاد الذى تسير عليه البلاد ، والذى يحدد وضعية الموظف ؛ وبالملابس/الإشارات إلى الحالة المادية والاجتماعية والنفسية .

« ــ مكتبك،تفحص الكرسى بعناية ، فإن أحقر مسمار قد يهتك بدلة جديدة . .
فقال عثمان :
ــ بدلتى قديمة جداً والحمد لله » (ص ٩ - ١١) .

إن هذا المكتب يختلف عن مكتب المدير العام المتميز ، الذى هو امتداد لشخص المدير العام الإله المتسلط والمتجبر ، بحيث ينحنى له كل من مثل بين يديه . وهو الأقوى ككل الآلهة عبر العصور ، بالمال الذى يتجلى فى الأشياء المحيطة به دون سائر الموظفين . لماذا يمتزج هذا الإنسان بالإله فى تصور بيومى إلى حد تحطيم الثنائية بين المدير العام والإله ؟ إن بيومى ينظر إلى منتج الإيديولوجيا السائدة من خلالها . إنه يؤلهه فيتأله . إنه يشبه رأس المال الذى ألهته شخصيات جيرمنال لزولا . إن نجيب محفوظ يؤنس الإيديولوجيا السائدة بالشخصية المؤدلجة التى ذابت فى أختها صاحبة رأس المال وقد تأله . كأن عبارتى نجيب : « الإله القابع وراء » ، و « آمن بأنها تلتهم القادمين وتذيبهم » ، الدالتين على الإيديولوجيا التحريرية ، ترجمة لعبارات زولا :

"Le puits **avalait** des hommes par bouchées"[4].
"La cage avait reparu (...) pour **engloutir** une autre charge d'hommes (...)
Le puits en **dévora** de la sorte, d'une **gueule** plus ou moins **gloutonne** (...) toujours affamé, de boyaux géants capables de **digérer** un peuple"[5].
"El son geait violemment (...) à **ce dieu repu et accroupi** auquel dix mille affamés donnaient leur chair sans le connaître"[6].
"Car les riches avaient pris la place de **Dieu**"[7].

لا تنتج الإيديولوجيا السائدة إلا ذاتها .

إن المدير العام هو المنصب الذى بشرت به إشارة الخطاب المؤدلج الذى ترسب فى وعى بيومى ولاوعيه . إنه الإله مالك السلطة والقوة ، والنبى الذى يوحى إليه ، على نحو ما يظهر من خلال الفضاء : « انفتح الباب فتراءت الحجرة مترامية لا نهائية . تراءت دنيا من المعانى والمثيرات ، لا مكانا محدوداً منطوياً فى شتى التفاصيل . آمن بأنها تلتهم القادمين وتذيبهم . لذلك اشتعل وجدانه وغرق فى انبهار سحرى . فقد أولا تركيزه . نسى ما تاقت النفس لرؤيته ، الأرض والجدران والسقف . حتى الإله القابع وراء المكتب الضخم . وتلقى صدمة كهربائية موحية وخلاقة ، غرست فى صميم قلبه حباً جنونياً ببهجة الحياة فى ذروتها المتسلطة . عند ذاك دعاه نداء القوة للسجود ،

وحرضه على الفداء ، ولكنه سلك مع الآخرين سلوك التقوى والابتهال والطاعة والأمان ؛ كالوليد عليه أن يذرف الدمع الغزير قبل أن يملى إرادته . وتلبية لإغراء لا يقاوم ، خطف نظرة من الإله القابع وراء المكتب ثم خفض البصر متحلياً بكل ما يملك من خشوع » (ص ٥) . ثم يقول السارد عن الحجرة ذاتها : « وتفحص الحجرة بعناية ، بطولها الطويل وعرضها العريض ، وسقفها الأبيض الأملس ، ونجفتها الكرستال ، وجدرانها المورقة ، مدفأتها الموشاة بالقرميد ، بساطها الأزرق الذى لم يتخيل إمكان وجود بساط فى طوله وعرضه ، وطاولة الاجتماعات ذات الغطاء الأخضر ، والمكتب المتصدر بأرجله الغليظة الملتوية وسطحه البلورى ، وتحفه الفضية من ورقات ومحابر وأقلام وساعة وسومان ونافضة وعلبة خشبية للسجائر من خان الخليلى » . (ص ٦٣ - ٦٤) .

وحارة الحسينى التقليدية ، والمحافظة ، والثابتة على القيم البالية والمثالية ، امتداد لشخصية بيومى . فهى تنحى كما ينحى . وهنا لا تملك سوى أن نكرر ما يسبقنا إليه نجيب من أحكام نقدية حول علاقة الشخصية بالفضاء الذى يستخدم بوصفه نوعاً من المجاز للإشارة إلى الشخصية المؤدلجة وإلى السارد غير المؤدلج ، من خلال النعوت التى يطلقها على الحارة : « من نافذته الصغيرة يرى وطنه ــ حارة الحسينى ــ كأنها امتداد لروحه وجسده ، حارة طويلة ذات منحنى حاد ، مشهورة بموقف الكارو ومسقى للحمير (. . .) . ومن خواصها الحميمة أنها لا تعرف الهمس أو النجوى . أصواتها مرتفعة جداً ، متوترة بين الحكمة والبدائية » (ص ١٢) . وحكم السارد عليها هو حكم إيديولوجيا « مندور » المستقلة على الشعر القديم الذى يخلو من الهمس الذى يشكل الميزة الأساسية للشعر المهجرى . ويشير اللفظ/ المنزل أيضا إلى وضعية بيومى الاقتصادية ؛ إلى التراتبية والتفاوت الطبقى فى السكن « فى مسكنه ــ حجرة وحيدة ومرافق ــ يرى نفسه ، يتجسد له معنى حياته » (ص ١٢) .

وعندما يتحول الاقتصاد من المستعمر إلى الإقطاعيين أو بورجوازيى هذا الوطن ، تتغير الأشياء بتغير الملاك . وإذا عرف النظام الاقتصادى الثبات فبقية التغيرات قشور ، وأعراض لا تمس الجوهر ، لعدم شموليتها . وتتوقف عند من انتقلت إليهم وسائل الإنتاج ، والذين يقومون بتغييرات لصالحهم ، يفرضها تضخيم رأس المال واستثماره ، وتبذيره ، فيقع التهجير الإغرائى أو التعسفى ، فينتقل « الضعفاء » الذين يعجزون عن بناء مساكن لأنهم متروكون للمصادفة ، فتتكرهم الأرض التى ناضلوا من أجلها ، حسب تعبيرات السارد « النوستلجية » والموضوعية . ويهيمن ظلام الثنائيات ويعم : « ضاعت تماماً عواطف الطفولة البريئة وخيالاتها الجامحة ؛ طمرت تحت طبقات كثيفة من التراب ، مثل حارة الحسينى ، التى تغير جلدها . ربوع كثيرة تهدمت وقامت مكانها عمائر صغيرة ، وشيدت زاوية مكان موقف الحمير ، وكثيرون من أهل الحى هاجروا إلى المذبح . كل شىء يتغير ، النور والمياه دخلت البيوت ، والراديو يصخب ليل نهار ، والملاءة اللف تتوارى ، حتى الخير والشر يتجددان ويتنوعان » (ص ١١٢ - ١١٣) .

وبيومى المؤدلج لا يطالع من الكتب سوى ما يتصل بالوظيفة ، وما يساعده على الترقية . إن حضور أنواع من الكتب وغياب أنواع أخرى لدليل على التأدلج المسيطر . كل ما يتوفر عليه هو كتب القانون وسير العظماء ــ إرادة العظمة ونموذجها المدير العام ــ ، وقواميس الإنجليزية والفرنسية بقصد الترجمة ، وكتب الأدب القديمة . وتغيب عنده الكتب العلمية والأدبية الحديثة والفنية . . . : « ها هى كتب القانون تصطف تحت الفراش وفوق منصة النافذة » (ص ٢٣) .

حتى فى بيت قدرية ، فالأشياء/الكلمات دالة على التراتبية ، وعلى المستوى الاجتماعى والتاريخى الهابط ، حيث يرقص البؤس رقصة الموت الساخر من حياة كهذه : « وذكرته حجرتها بحجرته ، ولكنها أكثر بدائية بأرضها العارية ، فراشها المرتفع ، والمرآة ، وكرسى وحيد يستعمل للجلوس ، وكمشجب ، وطشت وإبريق . لذلك لم يكن يستطيع خلع بدلته فى ليالى الشتاء (. . .) ورغم تدينه العميق علمته الشراب ، القدر القليل الضرورى ، وكان قدح نبيذ « السلسلة » الجهنمى ــ بنصف قرش ــ يكفى لطمس عقله وبعث الجنون فى دمه » (ص ٣١ - ٣٩) .

إن الخمرة بالنسبة للمؤدلجين الذين يعتقدون فى أنفسهم أنهم عقلاء وأن الآخرين مجرد مجانين ، هى الوسيلة الوحيدة التى تتيح لهم خرق المواضعات والضوابط الاجتماعية ، والخروج عن المقاييس السائدة والقاتلة . إنها تتسلل إلى قاعة الذهن والعقل المستبد لتطرده منها بحيلتها الحوارية والتنويمية ، كى تسترح النفس من بطشه المؤدلج وتأدلجه المتسلط ، فتحقق الذات متعتها ، وتمارس جنونها الضرورى . فإذا خرجت وقل تأثيرها ، عاد العقل بعقلانيته الضاغطة والاضطهادية بأساطيرها ، ومعاييرها وقوانينها . يختفى الجنون ، ويختبىء ، ويقبع وينبطح ، وكأن كتلة من الرصاص ثقيلة قد وضعت على مادته اللينة ؛ فشلته عن الحركة ، وعن حرية الإبداع فى القول والفعل ، وفى ضروب الجنون . ما أقصر عمر لحظة اللذة ! نتعجب ولا ندرك أن التأدلج هو السبب .

إن بيت قدرية لم تصل إليه الكهرباء ، أو الماء ، ولن يصلا . . كالمستفيدين من الاستقلال : « تربعت قدرية فوق الفراش ، وجلس هو فوق الكرسى الخيزران ، وأضاء الحجرة شمعة واحدة » (ص ٣٩) .

وبيومى ، بعدما أدرك أن الجوهر قد ضاع : شبابه ، رجولته ، وخاض الشيب فى شعره ، والعجز فى جسده ، يريد أن يسترجع أيام زمان ؛ ولكن الزمن خطى وذو اتجاه واحد . ومن ثم فقد أخذ يعنى بالشكل والمظهر ، بعد أن ضاعت الكينونة ، فى سبيل كينونة أخرى . والعناية بالمظهر لا تسترد الكينونة الضائعة ؛ لقد شيأ نفسه فى هذه المرة .

الكينونة هى جدلية الرغبة والنقص فى الإنسان .

لم يرضخ بيومى لتأدلجه لسنة الطبيعة التى تساعد العلوم على اكتشاف قوانينها ، للتحكم فيها وإعطائها حريتها ، ومعرفتها ، ومعرفة حاجاتها ، والطرق المؤدية إلى المحافظة عليها ، وتحقيق رغبتها .

إن الجسد جزء من الطبيعة ، وهو وحده الكائن الواقعى بوصفه جزءاً منها .

إن الشاب يمارس طقوس الرجال والشيوخ أحياناً فى فجر عمره

وضحاه . . والشيخ فى خريف عمره يمارس طقوس الشباب .

إن المؤدلج يستهلك ما لا ينتجه وطنه بل ما يستورده ممن استعمره أمس واليوم ، كى يتحول الاستعمار إلى استعمار اقتصادى ؛ وهو أخطر من كل استعمار : « لأول مرة يخطر فى ملابس أنيقة . بدلة رمادية من الصوف الإنجليزى ، وحذاء إنجليزى كذلك ، أما القميص ورباط الرقبة فمن مختارات راضية نفسها ؛ ولأول مرة يتعطر بالروائح الذكية ، ويحلق ذقنه كل يوم . ولولا الحياء لأقدم على صبغ شعره . ولأول مرة يستعمل الفيتامينات ، ويعنى بصحته ونظافته أكثر من أى وقت مضى » (ص ١٤٢) . إنه يتجاهل وقع الزمن المؤدلج وأخاديده التى سطرها على جسده كما يصنع المحراث أو الماء الغزير بالأرض ، فتحول قبل الأوان ، وجعل منه جسداً محبطا ، محطماً ، منهاراً وساقطاً ؛ يشرف على النهاية ؛ لأن الإيديولوجيا الخداعة ألهته عنه بعدما شغلته بالأرواح والقوى والأمجاد الزائفة ، والبطولات الكاذبة . فحضور الزمن يتكرر فى المقطع السردى بصيغة « لأول مرة » ثلاث مرات فى وحدة سردية صغيرة ، ثم يؤكد فى نهايتها هذا الحضور الذى يشير إلى غياب : « أكثر من أى وقت مضى » .

إن المظهر الواقعى والجدلى هو مظهر الكينونة ذاتها لا مظهر كينونة أخرى مخالفة فى الزمان والمكان .

النقد والإيديولوجيا

إن تقنية الروائى أو بنية خطابه الروائى تعبر عن فلسفة السارد ورؤيته للعالم ؛ فالبنية السردية تعبير عن فلسفته . وهذه الفلسفة مجموعة من الأفكار والآراء ووجهات النظر المحايثة للشكل ومكوناته ؛ فهى منبثقة منه ومن وضعه على الورقة . وبما أن الإيديولوجيا هى دراسة الأفكار ، والآراء ، ووجهات النظر ، فإن للفلسفة علاقة بالإيديولوجيا . هذه العلاقة هى من المتانة بمكان ، كالعلاقة القائمة بين الشكل والمضمون ، التى تدل على العلاقة القائمة بين اللغة والأفكار ، وبين البنية والفلسفة ، والتعبير والإيديولوجيا . إن الحديث عن الشكل وبناياته هو حديث عن الإيديولوجيا ؛ واستجلاء تألقات الإيديولوجيا وظلالها فى الخطاب الروائى هو إبراز للبنية السردية .

إن النقد بما هو عملية تفكيك للعناصر المكونة للشكل ، هو فى الوقت ذاته استجلاء لفلسفة العمل الروائى أو إيديولوجيته . لقد وقفنا على الإيديولوجيا وتمظهراتها فى الخطاب الروائى بوصفها ممارسة نقدية تبرز هذه التمظهرات من خلال لغة الخطاب قصد استكمال التصور عن مفهوم الإيديولوجيا وعلاقتها بالنص الروائى . وهذه الممارسة تتوخى المنهج البنيوى التوليدى،الذى يتصل مباشرة بالمضمون،ويرصد ـ بعيداً عن التنظيرات التى قيل فيها الكثير ، وعن صفحات الكتب والمجلات التى سودت حول مفهوم الإيديولوجيا ـ يرصد تجلياتها فى البنيات التعبيرية الدلالية للعمل الروائى . فإذا كانت الإيديولوجيا تعنى فيما تعنيه أفكار الإنسان وآراءه ووجهات نظره فى محيط اقتصادى وثقافى معين ، فإننا عرضنا ممارسة الشخصية ، والسارد كليهما ، وآراءهما وأفكارهما ووجهات نظرهما ، كما رصدنا مدى انفصال إيديولوجيتهما واتصالها . وهذا المنهج يعد أكثر تطوراً من المنهج البنيوى التوليدى الانتقائى ، الذى عرفته الممارسات النقدية عندنا فى النقد العربى ، وذلك إما لغموض البنيات الدالة ، أو لتعددها ، أو لاتساع علائق الشخصيات وتشعبها فيما بينها ، وعلائقها مع الممثلين/الأشياء فى العمل الروائى .

إن عرض وجهات نظر نقدية جمالية بنيوية أو فكرية للعمل الروائى هو نقد إيديولوجى يأخذ فى الحسبان السارد بما هو شخصية ، وعلاقته ببقية الشخصيات ، ويرصد تقنيته وبنية عمله الروائى ، لإبراز إيديولوجية الروائى وتأدلجه . وهذا النقد نقد إيديولوجى مستقل ، أو أكثر استقلالا من إيديولوجيا الروائى . وإنه لينتظر نقد نقدٍ إيديولوجيا آخر أكثر استقلالاً ، وهكذا دواليك ، إلى ما لا نهاية لطبيعة الأفكار الجدلية .

بنية رواية « حضرة المحترم »

من المصطلحات النقدية المضللة ما كانت تعرف به الرواية وتصنف بوصفها جنساً أدبياً يتميز عن بقية الأجناس الروائية التاريخية ، والتعليمية والنفسية والسيرذاتية ما أطلقه النقاد فى العصر الحديث ، مثل « رواية الشخصية » ، و« رواية الحدث » . ولم نكن وقتها ندرك لها تخوما ، لأن جهلنا لمظاهر الشخصية الروائية ، وخصائصها ، ومميزاتها ، ومكوناتها ، التى تستلزم معرفة واسعة بالإنسان فى طبيعته وحاجاته وسلوكياته الثابتة والمتحولة التى تساعدنا العلوم الأخرى على معرفتها ، يجعلنا نزيد العمل الروائى ، فى نقدنا له ، غموضاً وإبهاماً . كيف كنا نفهم الشخصية الروائية ؟ كنا نفهمها على أنها الصورة للشخص كما هو فى الحياة أو دون ذلك . وكنا ، علاوة على ذلك ، لا نفرق بين الشخصية فى علم النفس ، وعلم الاجتماع ، وعلم التاريخ ، والشخصية بوصفها مكوناً من مكونات الخطاب الروائى . إن الشخصية هى التى تحدد للعمل الأدبى جنسه . وبناء على هذه الرؤية النقدية ، يمكن أن نطلق على رواية « حضرة المحترم » لنجيب محفوظ مصطلحاً أكثر دقة ، يحدد جنسها الأدبى ، وهو مصطلح « السيرة الذاتية للشخصية المؤدلجة » .

فى هذا الجنس الأدبى يوظف الكاتب التقنية الكلاسيكية فى الإبداع الروائى ، الذى كان معروفاً عند المبدعين الغربيين الكلاسيكيين كسيرفانتيز ، وبلزاك ، وفلوبير .

وتتمظهر هذه التقنية فى التجليات التالية ، التى تحدد بنية السيرة الذاتية للشخصية المؤدلجة :

١ ـ الرواية بضمير الغائب التى تتيح « الرؤية مع » .

٢ ـ تأثر الكاتب بالنظرية الداروينية والتاريخية التطورية التى تتجلى فى تعاقبية الأحداث وتسلسلها وفق سيرورة الزمن الخطية ، حفاظاً على التحامية البنية الروائية وتماسك أجزائها وعناصرها فى وحدة تربط حلقات السرد فيها ربطاً منطقياً صارماً . ولقد تناول فيها شخصية وتتبعها فى نموها الزمنى ، كما عرض مراحل حياتها جميعها منذ دخولها إلى الوظيفة ، وهى مرحلة الشباب ، مع « فلاش ـ باك » يتيم يذكرنا بمرحلة الطفولة ، وهى يوم دخولها إلى المدرسة الابتدائية ، ثم مرحلة الرجولة التى قضاها فى الوظيفة ، ثم مرحلة الشيخوخة ، ثم الموت . والشخصية تخضع فى حياتها العملية لتنفذ القرار الإيديولوجى إلى درجات الترقية الانحدارية . وتبعاً لذلك فإن البنية الروائية تخضع للتطور والتدرج ، وفق نظرية/إيديولوجيا « النشوء والارتقاء » الداروينية . وعلى الرغم من أن هدف نجيب هو رصد سقوط

الشخصية وانهيارها ، وموتها ، فإن البنية الروائية بقيت خاضعة للمنهج الداروينى فى صعود الشخصية فى درجات الترقية . وبالرغم من أن الانحدار والسقوط هو غاية نجيب ، لم يكن انحدارا قاسياً وأكثر مأساوية وتأثيراً ؛ لأنه يشبه الانحدار الطبيعى الذى يذعن له حتى الشخصية غير المؤدلجة والشخصية الشرية . وفضلاً عن ذلك فمنهج داروين منهج طبيعى ، يتتبع فيه داروين مراحل تطور الكائنات فى نشوئها ، ونموها ، وتطورها ، وانقراضها ، وأن الطبيعة بوصفها قوة لها قوانينها التى تتجلى فى الانتخاب كى يبقى العنصر الأفضل ، والأجمل ، والأصلح ، والأقوى . أيلتقى نيتشه بداروين فى إرادة القوة ؟

صحيح أن الكاتب ، تحت هاجس الواقعية ، أراد أن يقدم الشخصية/العامل/الموظف المؤدلج كما هو فى الواقع ، رازحاً تحت صخرة الترقية الخاضعة للدرجات الانحدارية : ٨ . . ٧ . . ٦ . . ٥ . . ٤ . . ٣ . . ٢ . . ١ . . صفر ، ودرجة المدير العام التى هى صفر أولا شىء ؛ إذ تبدو إيديولوجيا السارد المستقلة فى النظر إلى درجة المدير العام صفراً أولا شيئاً . وحتى لو قدمت بشكل تصاعدى : صفر : ١ . . ٢ . . ٣ . . ٤ . . ٥ . . ٦ . . ٧ . . ٨ ، فإن ذلك لن يغير من الصيرورة الزمنية شيئاً .

٣ - عدم تأثر الرواية عندنا بالملحمة بقدر تأثرها بالتراجيديا اليونانية ، التى خضعت للتنظير الأرسطى الذى كان لكتابه « فن الشعر » ولا يزال تأثير وأى تأثير على المبدعين والنقاد إلى اليوم . والمأساة اليونانية ترتبط بالإنسان ، وتصوره وهو يعمل ، وعبر جميع مراحل حياته . إنها تخضع كذلك لتطور الشخصيات وتنامى الأحداث (الكل ، هوماله بداية ووسط ونهاية) أو (انقلاب السعادة إلى شقاء ، أو الشقاء إلى سعادة ، حسب مجموعة من الأحداث المتسلسلة وفق الممكن/المحتمل)(٨) .

٤ - العقلانية الصارمة التى مارست عليه منطقها فاختار ثمانى درجات وثمانية بنود فى ورقة عمل الشخصية ، وثمانى شخصيات/النساء ، وثمانى شخصيات/الرجال ، بحيث يمكن أن نستنتج المعادلة التى وضعها نجيب لبناء روايته .

المعادلة التى بنيت عليها الرواية :

المدير العام = صفر .

حلم بيومى = المدير العام = صفر .

بيومى = صفر .

علاقاته بالنساء والرجال والدرجات ، الذين هم وسيلة لبلوغ منصب المدير العام وتحقيق الحلم : بما أن عدد النساء هو ثمانية ، وعدد الرجال هو ثمانية ، وعدد الدرجات هو ثمانية ، فإن المعادلة الروائية هى :

١ - (٨ × صفر) ــ ٨ × صفر = صفر

٢ - (٨ × صفر) ــ ٨ × صفر = صفر

٣ - (٨ × صفر) ــ ٨ × صفر = صفر

وإذا اختزلنا ذلك كله تصبح المعادلة هى :

(٨ × ٣) × صفر = صفر

٥ - عدم ممارسته الجنون فى الرواية . لو أراد أن يفعل لبدأ مثلاً بسقوط الشخصية ثم يطلعنا بالتبادل عن الأسباب التى دفعتها إلى الموت ، والتى ستبقى هى‌هى برغم اختلاف التقنية التى ستقدم الرواية بشكل أكثر إثارة وتأثيراً ومتعة وإقناعاً . وستتكسر إذّاك خطية الزمن وترابته ، للقبض على انتباه القارىء بشكل أكثر فنية ، فحتى حضور الشخصيات أو غيابها ثم حضورها يخضع للسببية وخيطها التعاقبى الواضح .

يتمسك الكاتب فى رسم الشخصيات بمعيار تراتبى يقسم الشخصيات إلى رئيسية وثانوية ، ويجعل الشخصية/الرجل دائمة الحضور دون الشخصية/المرأة . وكان ينبغى الاهتمام بجميع الشخصيات وأن تظهر بالتساوى مع الشخصية/الرجل على مسرح التمثيل الروائى . فحضور شخصية على الدوام وغياب أخرى على الدوام يضعف الصراع والتموقف من الأحداث . ويسود فى الرواية الوعى ويغيب فيه اللا وعى بالمفهوم الفرويدى . فغياب أحلام النوم ، والاقتصار على أحلام اليقظة ، يضعف مأساوية جميع الشخصيات . فهيمنة **الأنا المؤدلج** لن يبرز بشكل جلى إلا إذا برز ضده ونقيضه ، وهو اللا وعى ، أو **الأنا اللا مؤدلج فى الأحلام** النومية . لقد اكتفى الكاتب برصد الأفكار العقلية التى تنسجم مع الخيال المؤدلج الذاكرى ، ورصد العقلانية ، وأغفل الجنون . إن بيومى يبدو شخصية سوية ، مع أن الأجدى أن يبدو مجنوناً يمارس الجنون فى أوجه ، فى تعامله مع الشخصيات الأخرى ، وأن يحقق فى الحلم النومى ما لم يحقق فى اليقظة أو يكبته طوال النهار . كما أنه ينبغى أن يبدو شخصية منهارة الأعصاب ، مضطربة ، كثيرة الأحلام ، قليلة النوم ، ومتعددة الكوابيس . وينبغى لهذا الجنون أن ينعكس فى البنية الروائية ، فى شكلها التعبيرى بوصفها تقنية مجنونة ، تترجح بين الجنون والعقلانية ، وانسجاماً مع الشخصية المكبوتة ، التى تقمع ذاتها لتأدلجها ، ومع وجهات نظرها ، وأحلامها فى النوم واليقظة ، وهواجسها ، وكوابيسها ، إلى أن تتداخل الأزمنة والأمكنة والشخصيات ، وتتداخل البنيات السردية الواعية واللاواعية ، بلغة تسجل زلات اللسان ، والأخطاء فى الأراء وفى التعابير ، والتقليد والتجديد ، والعقل والذاكرة ، والعقل والقلب ، والوعى والخيال ، والتصور واللا وعى ، والتذبذب ، والتردد ، والإقبال والإحجام . وتتداخل الشخصيات بالأشياء ، والشعر بالنثر ، فتتعدد الصيغ ، وتتنوع الأساليب وتتكثر الأصوات ، فى الذات ، وفى العالم الخارجى ، وفى النص الروائى . لا ينبغى للكاتب المجنون/العاقل أن يؤجل المأساة كما يؤجل الموت . ينبغى أن تشرف الشخصية فى كل مرة على الهلاك ، والقلق ، والحيرة ، والحزن المتداخل مع النجاة ، والفرح ، والاستقرار المؤقت ، والسرور القصير الأمد . فالحطاب الذى يسقط الشجرة لا ينتظر حتى تهب الرياح كى تسقطها . إنه يضربها بفأسه كل مرة ضربة تترك فيها جرحاً عميقاً لا يلتئم ، ثم يوالى الضربات حتى تسقط . من خلال الشجرة الساقطة يمكن أن ندرك نوع الضربات والأداة التى تمت بها ، وإذا أردنا التفصيلات سألنا الحطاب .

٦ - ما قام به السارد من حذف وصمت ، والتزام السكوت استجابة لهاجس العقلانية ، ولا سيما فى مجال الحديث عن الجنس بوصفه ممارسة جنونية .

٧ - غياب الحديث عن الأطعمة ، سوى بعض الإشارات النادرة .

٨ - استبداد السارد بالكلمة دون الشخصيات . قليلة هى الوحدات السردية التى نجد فيها المونولوج التلقائى ، بل تكاد تكون نادرة أو منعدمة ، بخلاف المقاطع السردية التى تغلب فيها صيغ المحكى الذاتى المجلوب والمتنافر ، ويندر المتناغم .

الهوامش :

(١) فليب هامون « نص وإيديولوجيا » ط . P. U. F. باريز ١٩٨٤ . وقد كان هذا المرجع القيم أساسياً بالنسبة إلينا فى إنجاز هذا المقال ؛ ولهذا لن نشير إليه فيما سيأتى تجنبا للتكرار .

(٢) نحن نؤكد على طول المقال .

(٣) انظر جيرار جنيت « صور . ١ » ط . سوى پوان . باريز ١٩٦٦ ص : ٤٢٣ .

(٤) إميل زولا : « جيرمنال » . ط . كتاب الجيب ، ١٩٧٦ ، ص : ٢٩ .

(٥) المرجع نفسه ، ص ٢٩ - ٣٠ .

(٦) المرجع نفسه ، ص : ٧٢ .

(٧) المرجع نفسه ، ص : ٣٧ .

(٨) أرسطو « فن الشعر » ترجمة روزلين ديبون ــ روك وجان لالو . ط : سوى باريز ١٩٨٠ ، ص ٩ - ٧١ .

المراجع

Philippe Hamon "Texte et idéologie" P.U.F. Paris 1984.

_ Philippe Hamon" Pour un statut semiologique du personnage in "Poétique du recit" R. Barthes. W.Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon. Seuil/ points. Paris 1977.

_Philippe Hamon "Le personnel du roman" Droz Geneve. 1983.

_Henri Mitterand "Le discours du roman" P.U.F. Paris 1980.

_Mikhail Bakhtine "Le Marxisme et la Pphilosophie du Langange "éd. de Minuit. Paris 1977.

_Gerard Genette "Figures I" éd. Seuil/points. Paris 1977.

Jean Decottignies "L'écriture de le fiction, situation idéologique du roman" P.U.F. Paris 1979.

-Aristote "La Poétique" Texte, Seuil. Paris 1980.

تشكيل فضاء النصّ في "ترابها زعفران" *

اعتدال عثمان

إن فضاء النص هو الفراغ الورقى الذى تتخذ العناصر المختلفة المكونة للعمل الفنى ، من خلاله ، شكلا بعينه . ولا ينفصل تشكيل نص ما عن دلالة هذا النص ذاته ، إذ إن كيفية التشكيل تتجاوب بنوع من الحتمية الفنية ، إذا صح التعبير ، مع المحتوى ، بمعنى أن دلالة النص تفرض على الكاتب المبدع اختيار أنسب طرائق التشكيل التى تكفل احتواء هذه الدلالة وبَلْورتها ، على نحو يجعل كيفية التشكيل قيمةً فنية تلتحم بالقيمة الكلية للنص .

وليس النص ، فى أبعاده الدلالية والشكلية ، انعكاسا ساذجا للواقع لأنه ، فى الأساس ، نظام لغوى تخضع عناصره لمنطق اللغة ولخصائص النوع الأدبى الذى ينتسب إليه أو يحاول تحطيمه . لكنه ، حتى فى الحالة الأخيرة ، يخضع لمنطق خاص وإن كان مختلفا عما هو سائد متعارف عليه .

وفى تصورى أن الكاتب فى عالمنا العربى لا يملك ترف الانغماس فيما يسمى الفن للفن ، فيعكف على جماليات الشكل وحدها . إنه على العكس ، منغمس فى الواقع ومنشغل به بقدر ما هو منشغل بكيفية خلق التصور الفنى الخيالى اللغوى لهذا الواقع . ولا يتوقف نجاح العمل الفنى ، وفق هذا التصور ، على مقدرة الكاتب فى تقديم صورة حرفية للواقع ، وإنما على تشكيله وإعادة بنائه على نحو يحقق توازن البناء الفنى مع أبنية المجتمع التى يكون متأثرا بها أصلا ومؤثرا فيها ، كاشفاً عن رؤى ، ووعى مزلزل للأبنية الأصلية .

ويهمنى هنا التفرقة بين فضاء النص القصصى وفضاء غيره من الفنون التشكيلية أو الدرامية . إن فضاء النص القصصى ، الذى يماثل الفضاء الشعرى فى هذا الجانب، ليس معطى محددا، كما نجد فى الفن التشكيلى ** أو فى المسرح على سبيل المثال ، إذ يكون لفضاء اللوحة أو خشبة المسرح مساحة بعينها مهما صغرت أو كبرت أو تغير شكلها التقليدى . وتتمثل مهمة الفنان التشكيلى فى الحلول بهذا الفضاء وتشكيل مساحاته وملء الفراغ بالخط واللون وتناسب علاقات الكتل ، أو خلق توازن بين أشكال متعارضة .

وفى المسرح يشكل الديكور الثابت أو المتحرك وحركة فريق التمثيل والإضاءة ما يملأ فراغ خشبة المسرح . أما فى النص القصصى فإن الكاتب يخلق فضاء النص فيما يحل فيه سواء بوصفه راويا للحدث ، أو عن طريق ما يبدع من شخصيات وعناصر أخرى مكوّنة للعمل ، تتمثل فى طريقة التتابع السردى ومفهوم الكاتب للزمان والمكان ، وخصائص لغة القص عنده . . . الخ .

لقد أشرت إلى موقفين يحكمان عملية تشكيل فضاء النص التى لاتكون عشوائية وإنما تخضع لخصائص النوع الأدبى او تحاول مجاوزتها؛ فقد يلجأ القاص إلى الطَرْق على التقاليد القصصية وتطويعها من أجل أن تتسع لحساسية العصر ورؤ اه ، وقد يعمد إلى تحطيمها فيما يؤسس تقاليد جديدة تتلاءم بصورة جوهرية مع رؤ اه ، فيمزج بين خصائص التتابع السببى المنطقى فى لغة النثر وخصائص لغة الشعر التى هى

---

* ادوار الخراط ، ترابها زعفران ـ نصوص إسكندرانية ، دار المستقبل العربى ، الطبعة الأولى ، القاهرة ١٩٨٦ .

** لفتنى إلى التفرقة بين فضاء النص الشعرى وفضاء العمل التشكيلى تعقيب للدكتور حمادى صمود على بحث ألقاه الرسام الشاعر شاكر آل سعيد فى الحلقة الدراسية التى عقدت ضمن مهرجان المربد الشعرى السادس (١١/٢٦ ـ ١٩٨٥/١٢/١) ؛ والبحث بعنوان « تأملات على نصوص تنظيرية فى معنى المكان فى الشعر » .

أساسا لغة مجازية تستخدم الصور البلاغية وتعتمد على التشبيه والاستعارة . وقد يلجأ الكاتب إلى تغيير أبعاد النسب المعتادة للأشياء أو لملامح الشخصيات فى الواقع ، مثلما يفعل الفنان التشكيلى ، وإن استخدم القاص أدواته الخاصة ، أعنى من خلال صياغة العناصر المكونة للقصة ، كتقديم بعضها وتأخير البعض الآخر ، وإبراز أجزاء والتركيز عليها وإغفال أجزاء غيرها ، بصرف النظر عن أهميتها فى الواقع . وقد يلجأ الكاتب ، بالإضافة إلى ذلك ، إلى استخدام عنصر الفانتازيا ،فيحتل الخارق المدهش مساحة كبيرة من النص ، أو قد يلجأ إلى تقنيات أخرى .

أما وقد ألمحت إلى بعض الخطوط العامة التى يتشكل فضاء النص القصصى من خلالها فإن الأمر يقتضى تخصيص نص معين هو« ترابها زعفران »لإدوار الخراط ، ليكون محل تحليل ودراسة .

يتكون العمل من تسعة نصوص ، ويتناول حقبة زمنية تتحدد بالعشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات وأوائل الخمسينيات ، كما يتحدد منطق الرؤية فى النصوص التسعة من خلال وجهة نظر راوٍ واحد تواكب هذه الحقبة مرحلة طفولته وصباه ومطالع شبابه . ويمتزج فى العمل البعد الخاص ، ممثلاً فى أحداث السيرة الذاتية ، بالبعد العام ، الذى يصور اشتعال الحركة الوطنية فى مصر فى أثناء هذه الحقبة . وترد تفصيلات الأحداث التى كانت تموج بها البلاد آنذاك من خلال انخراط الراوى نفسه فى العمل السياسى واعتقاله فى حقبة لاحقة .

ولا يخضع الزمن فى العمل الأدبى لقانون الزمن الفعلى ، بمعنى أن أحداث الحقبة التى يتناولها العمل لا تتوالى وفق خصائصها الميقاتية فى الواقع . ويرجع ذلك إلى أن الزمن الفنى زمن لغوى فى الأساس ؛ أى أنه يتحقق عن طريق الصياغة اللغوية لأزمنة الأفعال ؛ فقد يختزل الكاتب الأزمنة ، أو قد تتقدم أحداث حقبة على أحداث حقبة أخرى تالية عليها ، أو قد يمزج الكاتب بين أزمنة عدة ، واقعية وخيالية ، فتتقاطع أحداث متعاقبة ، وقعت بالفعل أو هى من نسج الحلم والخيال ، فى فقرة واحدة . أو قد يلجأ الكاتب إلى نفى انقضاء أحداث حقبة معينة عن طريق استخدام الفعل فى صيغة الحاضر بدلا من الماضى . وتشكل المحصلة النهائية الزمن الفنى ؛ وهو ما سوف أحلله فى موضع تال من هذه الدراسة .

وإذا كان الزمن الفنى زمنا لغويا يدخل الحلم والخيال فى تكوينه ، على حين يشتمل ، فى الوقت نفسه ، على الزمن الفعلى محرراً من خصائصه الميقاتية ، فإن المكان القصصى ليس هو المكان الواقعى أو المساحة الجغرافية المحددة ، وإنما يتشكل ، بالإضافة إلى صفاته الفيزيقية ، من علاقات مجردة تصاغ أيضاً فى قالب لغوى . ويصح أن نسمى المكان القصصى ، الذى يقترب فى هذا الجانب من المكان الشعرى ، « بيت الحلم » بكل ما يثيره التعبير من تداعيات يتشابك فيها الحقيقى والخيالى على نحو يجعل المكان الواحد كأنه أمكنة عدة ، تجمع بين تحديد الصفات الفيزيقية لهذا المكان ونفى التحديد فى آن واحد ، حين تلج هذه الصفات عالم الحلم والخيال ، وعالم الأسطورة أو الحكاية الشعبية . والمكان الواحد المتعدد فى« ترابها زعفران »هو الإسكندرية .

إنها إسكندرية يتربع البحر على عرشها سلطانا أزلى الوجود ، يمثل الطرف المقابل لهشاشة الوجود الإنسانى بصورة عامة ، وانسحاق هذا الوجود فى سياق التحولات الاجتماعية التى رسخت بنيرها على فئات الطبقة المتوسطة وشرائحها الدنيا فى مصر خلال الحقبة الزمنية التى يتناولها العمل ، وانعكاس تقلبات الأحداث العالمية على اقتصاد البلاد ، مما أدى إلى انفجار الحركة الثورية كما ذكرت .

وهى بالتأكيد ليست إسكندرية الصالونات أو أخلاط الأجانب التى ظهرت فى رباعية لورنس داريل أو أشعار كفافيس أو أعمال إيان فورستر على سبيل المثال ، ولكنها اسكندريتنا التى نعرفها بألق بحرها ، ونسائمها الملحية ، وامتداد شاطئها وتراص عمائره ، وروائح أحيائها الشعبية ، ولهجة أناسها العذبة فى كدهم ولهوهم . ونعرفها كذلك فى لوحات محمود سعيد وأشعار بيرم التونسى وغيرها . وعلى الرغم من ذلك كله تبدو إسكندرية« ترابها زعفران »كأنها مدينة أخرى يكشف العمل عن خفايا عالمها التحتى ، وانهيارات أهلها البسطاء وتماسكهم أو تداعيهم ، وبطولتهم فى المنافحة عن حياتهم المستباحة .

إن شخصيات« ترابها زعفران »أبطال على هامش المجتمع ، ينتمون إلى شرائح اجتماعية مقهورة ، على حين تكمن بطولتهم فى الانكسار والمجالدة . إنهم على الرغم من كل شىء يلوذون بحنايا المدينة المحارة التى تحتوى أشواقهم الصغيرة المحالة ، ومسراتهم القليلة المتلاشية . والإسكندرية هى المدينة المحارة نفسها ، حيث تتجوهر الملامح النفسية والإنسانية للشخصية الرئيسية فى العمل القصصى ، على حين تتضام فى حنو ، ممتزج بقسوة مبطنة ، على رؤاه وتجاربه وأزماته ، وتنسج داخل باطنها الرخو وصدفتها الصلبة بواكير تفتحه وجحيم عذاباته ؛ شكه ويقينه بأن هناك خلاصاً فى هذا العالم .

تقودنا هذه المؤشرات الأولى إلى تصور عام للعمل يتمثل فى تناوله لمرحلة مضت من تاريخ الوطن ، تجرى خلالها أحداث السيرة الذاتية ، على حين تقوم الكتابة باسترجاع هذه المرحلة ذاتها على المستويين الخاص والعام . ولا يقتصر العمل على هذه الأبعاد وحدها ، بل إن الكاتب يقوم فى الوقت نفسه بطرح أسئلة تمس الإنسان فى وجوده الفيزيقى وما وراء الفيزيقى .

وإذا صح هذا التصور ، الذى سوف تختبره الدراسة ، فإن الدلالة الكلية للنص تتحقق عن طريق خلق توتر لا ينحل بين كل ما هو زائل عرضى ، ممثلا فى حياة الإنسان فى زمانٍ ومكانٍ بعينهما ، وصيرورة لا نهائية تجاوز الوجود المحدود إلى الكونى الذى لا يُحَدُّ ، وانشغال الإنسان بهذه الحقيقة وتمزقه ، ورفضه فى الوقت نفسه الاستسلام الكامل لها . ويتمثل رفض الإنسان فى ابتكاره وسائل تكفل له مواجهة العدم الذى هو صائر إليه لا محالة ؛ والكتابة إحدى هذه الوسائل . ويتطلب هذا الطموح الفنى ، الذى يجمع بين المحدود والمطلق ، نوعا من الإدراك الكلى من جهة المؤلف والقارىء على حد سواء . أما براعة الكاتب فتتجسد فى قدرته على تحقيق هذا الإدراك بصورة فنية تنبع من منطق القص ذاته ومن نسق التداعيات والمصاحبات الخاصة به .

وإذا كنت قد طرحت تصورا مبدئيا للدلالة الكلية للنص فإن هذا التصور يفترض أيضا شكلا ملائما لتحقيقه . ويتسم الشكل المقترح لفضاء« ترابها زعفران »بتعدد الذرى البنائية أو بؤر القص فى النص

الواحد ، وترابطها فى الوقت نفسه ، على نحو يشكل مجرى رئيسيا لهذه البؤر جميعا فى نص بعينه ، يفضى إلى مجرى أعم يضم النصوص التسعة كلها . ويمكن وصف هذه البنية بأنها بنية يتسم تركيبها بالبؤر المتعددة المتدرجة الاتساع ، والمتضامة فى آن واحد ، فى وحدة متكاملة تخضع لمنطق رؤية راوٍ واحد يمر بتحولات عدة .

ويستطيع القارىء الفاحص تمييز ثلاث بؤر أساسية يتشكل فضاء النص الواحد والعمل كله عن طريقها . أولها بؤرة التتابع السردى ، وتتكون من متوالية زمنية تشتمل على تفصيلات حدث بعينه ، أو مجموعة أحداث ، ووصف للشخصيات والأمكنة ، سواء ما كان منها واقعيا أو خياليا . وتشتمل البؤرة الثانية على تزامن قيم اجتماعية أو إنسانية أو مطلقة ، متماثلة أو متناقضة ، يتم جلاء أبعادها بواسطة التركيز على ملامح بعينها فى وصف الشخصيات وترتيب الأحداث فى نسق مخصوص فى النص ، يُحيل إلى نسق نص أو آخر من نصوص العمل ، يتناول بدوره القيمة نفسها أو قيمة نقيضة ، على نحو يساعد فى نهاية الأمر على بلورة منظومة قيميّة فى العمل القصصى . أما البؤرة الثالثة فتتشكل عن طريق توالد نصّى ؛ بمعنى تنمية القص فى البؤرتين السابقتين عن طريق إعادة قص حدث بعينه ، أو تواتر ظهور شخصية من الشخصيات فى أكثر من نص واحد ، أو إضاءة بعد من أبعاد قيمة سبق تناولها فى نص آخر . وفى كل ظهور جديد تتكشف جوانب غير مسبوقة فى العمل للحدث أو للشخصية أو للقيمة ذاتها .

***

أشرت فيما سبق إلى الزمن الفنى بوصفه زمنا لغويا يتحقق عن طريق صياغة الأفعال . وعلى الرغم من أن الزمن فى « ترابها زعفران » زمن استرجاعى فى الأساس ، يفُترض وقوعه فى صيغة الماضى ، إلا أن الكاتب يرمى إلى نفى هذه الحقيقة ، فيلجأ إلى تنوع صيغ السرد من ناحية ، كما يلجأ إلى قطع السرد التتابعى فى أكثر من موضع فى كل نص ، وفتحه على مستوى حلمى أو خيالى أو أسطورى ، من ناحية ثانية . ويؤدى الانتقال من مستوى السرد التتابعى إلى مستوى من هذه المستويات إلى خلخلة الشعور بالانقضاء ، وذلك بإضافة هذا البعد الخارق إلى الأبعاد الواقعية ، بالإضافة إلى تعدد مستويات السرد .

يبدأ الزمن التتابعى مسترجعا أحداث مرحلة من مراحل الطفولة أو الصبا الباكر فى صيغة الماضى « كنت أقف فى أول عربة من عربات الكارو . . من كان إلى جانبى يمسك بالأعنة ؟ . . كنا نقف أمام وابور الطحين . . . » (السحاب الأبيض الجامع ، ص ٩) . لكن هذا الزمن لا يستمر فى صيغته الأولى ، وإنما يتقاطع مع نفى انقضاء الماضى ومواصلته فى الحاضر « كنت أعرف أننى تركت غيط العنب فى شارع راغب من زمن بعيد وأننى مع ذلك ما زلت هناك » (نفسه ، ص ٢٣) .

وفى مفتتح نص آخر يقدم الكاتب السرد التتابعى لأحداث الحقبة نفسها بوصفه زمنا لم ينقض ، « ما زلت أذرع شوارع غيط العنب ، كما كنت أعرفها وأنا فى مدرسة النيل الابتدائية » (بار صغير فى باب الكراسته ، ص ٢٧) .

وقد تُستخدم المسافة بين الراوى والطفل الذى كانه حين يتحدث الراوى عن نفسه بضمير الغائب ، بهدف أن يصبح الماضى مستمرا فى الحاضر « أرى الولد ، صغير الجسم ، ساقاه رفيعتان فى الشورت الأبيض . . . وهو يقف فى حافة الصبح على حافة البحر . . . أمامه صفحة ساكنة وشاسعة . . أحس عبر السنين الطويلة ، بالنداوة اللينة تحت قدميه الحافيتين » (الموت على البحر ، ص ٤٥) .

ويفضى استمرار الماضى فى الحاضر إلى مستوى زمنى آخر يمزج الآنىّ بما ليس له انتهاء ، متمثلاً فى حركة الموج « وأجد أن الشوق ، مثل نزوع الموج ، يرتمى على الشط ممدود اليدين ، بلا تحقق ، مثل اندفاع الماء ، مستندا بعد رحلة طويلة على ثبج العمر ، ينكص محسوراً أبدا إلى عرض اليم العميق ، ولا يفتأ يعلو وينحسر ، حلمه يأتى ويعود ، لا يهدأ إلى راحة ، وكأنه لم يترك خط النهاية المتعرج لحظة واحدة » (نفسه ص ٤٦) . ولا تتحقق الاستمرارية الزمنية فى الفقرة السابقة عن طريق صيغة الفعل وحدها بل تتحقق ، بالإضافة إلى ذلك ، بواسطة الالتباس المتعمد فى استخدام الضمائر ؛ إذ تشير إلى الراوى ؛ إلى أشواقه وأحلامه الموقوته ، وديمومة البحر وحركته الأزلية فى وقت واحد .

وحين يكسر الكاتب زمن السرد التتابعى المرتبط بمرحلة المدرسة الابتدائية ، وعلاقات زملاء الدراسة وعالمهم السرى ، وانغماسهم فى متع شاذة فى قصة « فلك طاف على طوفان الجسد » ـ حين يكسر هذا الزمن بزمن خيالى يتمثل فى عالم الحكاية الشعبية فى ألف ليلة وليلة فإنه يلجأ إلى حيلة أسلوبية بسيطة تؤدى إلى أن يصبح زمن السرد هو نفسه زمن الحكاية الشعبية ، كأن الراوى ينتقل إلى الزمن الأسطورى ويعيشه بصيغة الحاضر . إنه يستعير كتاب ألف ليلة وليلة من زميل الدراسة ، ولحظة أن يبدأ القراءة يكون قد دلف إلى عالم الحكاية الشعبية السحرى « انزلقت قدماى إلى أرض ألف ليلة وليلة ودخلتها ولم أخرج منها حتى الآن . . ذهبت فجأة إلى قديم الزمان وسالف العصر والأوان ، ودخلت قصر شهريار . . ورأيت امرأته تواقع العبد مسعود . . وركبت الخيل الحديد . . وارتقيت ظهر الجن . . . » (نفسه ، ص ٧٨) .

ويلجأ الكاتب إلى التقنية الأسلوبية ذاتها فى قصة « السيف البرونزى الأخضر » من أجل أن يكسر استرجاع أحداث اكتشاف الطفل ، للمرة الأولى ، العلاقة الحميمة بين الأم والأب . لكن ذلك الاكتشاف ، الذى بدا له مدهشا ، لا يفضى به إلى عالم الحكاية الشعبية هذه المرة ، بل إلى عالم الحلم والفانتازيا ، حيث تختلط أطياف فردوسية خرافية بعناصر واقعية ملموسة « فى غمرات الحُمّى كنت قد انزلقت إلى أرض سخنة عامرة وكأننى أطوف بأعمدة الجرانيت فى منف ، وبباحات الرخام فى كورنثه ، وتحت عقود بغداد وقبابها المنقوشة بالخط الكوفى ، وكان الترام يتأرجح بى فى شارع النبى دانيال . ودخلت عرصة حارّة ببخار الماء المتصاعد من نوافير تمجها أفواه سباع مكفتة بالفسيفساء ، وكنت عاريا وحوالى الجوارى الخود ، أراهن وأحسهن ناعمات ، مليئات الأجساد ، ينسبن من يدى ، ويتثنين . . » (ص ١٤٥) .

ويوظف الكاتب الحلم الكابوسى على نحو أكثر تعقيدا فى قصة « بار صغير فى باب الكراسته » فيظهر البعد الحلمى فى موضعين من النص ، يرد أولهما فى بداية القصة فى معرض استعداد الأسرة للاحتفال بأحد الأعياد القبطية المهمة وهو عيد الملاك ميخائيل ـ ولهذا

العيد دلالة خاصة فى العمل ؛ إذ إن الملاك سَمِىّ الراوى وقد نذرته أمه له ـ حيث تقتضى طقوس الاحتفال صنع نوع من الفطير بالزيت . ويقطع الكاتب مستوى السرد التتابعى ، الذى يتناول زيارة السرجة ووصفها ووصف شخصية صاحبها وابنه ونوع العلاقة المتحفظة التى تربطهما بالراوى وأسرته ، بمستوى الحلم الكابوسى ، متمثلا فى هبوط وهمىّ إلى قاع بغير قرار« ورأيت أننى قد انزلقت بى السلالم ، وكنت أتدحرج فى العتمة ، وحدى ، لا أحس احتكاكا بشىء ، ولا يحدث لى شىء ، وأنا ما زلت أهوى وكأننى أطير إلى أسفل ، وبلا وزن ، والبغل المربوط إلى حجر المعصرة الضخم يدور فى العمق تحتى ، من بعيد ، وتتزايد سرعته كأنما يحلق فى دورانه ، من غير صوت ، وسرعة دورانه أكبر وأكبر ، حتى أصبحت العتمة نورا صافيا غريبا ليس من هذه الأرض » . (ص ٢٩) .

أما الموضع الثانى الذى يظهر فيه البعد الحلمى الكابوسى فيأتى قبيل ختام القصة ، وبعد أن ينجو الراوى من كمين دبره زميل فى الحركة الثورية ، يتبين القارىء أنه ابن صاحب السرجة نفسه ، الذى ظهر فى بداية القصة بصورة عارضة ، ويتم إنقاذ الراوى حين تدله فتاة من فتيات البار ، الذى أعد فيه الكمين ، على منفذ الخروج . وما إن يشعر الراوى بالنجاة حتى يفضى هذا المستوى السردى إلى المستوى الآخر الحلمى ، فيقدَّم هذه المرة فى شكل صعود وهمى بغير نهاية« وما زلت أجرى وأجرى وأجد أمامى سلالم خشبية عالية تصعد معى بلا نهاية ، وأسأل نفسى من غير دهشة ، إلى أين تنتهى السلالم . . ؟»(نفسه ، ص ٤٢) .

وفى كل من الموضعين يعد المستوى الحُلمى معادلاً رمزياً للحدث الفعلى فى القصة ، سواء أكان هبوطا إلى قاع الغدر والوشاية ، أم صعودا إلى براح النجاة .

ويستخدم الكاتب المستوى الحلمى فى نصوص أخرى من العمل كى يحقق قفزة زمنية تؤدى إلى انتقال السرد من أحداث مرحلة محددة إلى مرحلة تالية . فى قصة« غربان سودفى النور » تنقلنا جملة واحدة هى « زرقة الحلم الداكنة هى لون العالم » ، (نفسه ص ٨٩) ـ تنقلنا هذه الجملة من زمن استرجاعى يقدم بضمير المفرد الغائب ويرتبط بأصدقاء التلمذة فى المدرسة الابتدائية إلى مرحلة أخرى تدور خلالها قصة حب صامت بين الراوى وفتاة ثرية تسكن فى فيلا مواجهة لمنزله ، ولا تعرف عنه شيئا ، ولا يفكر هو فى الحديث إليها ، بل يكتفى بأحلام يقظة مبهمة . وتنتهى قصة الحب التى تبدأ بالجملة السابقة بجملتين قصيرتين « الحلم لم ينطق . اسودت شفتاه » (نفسه ، ص ٩١) ، تفضيان إلى تحول منطق الرؤ ية ، فينتقل السرد إلى ضمير المتكلم ليروي أحداث زمن آخر تتغير فيه شخصية الحبيبة « نِعمق بئرُ عينيها عميقة تومض بلمعة سوادها ، وكان الصراع بين جسدينا لا ينتهى ، ومعركة الحنان بيننا لا شفاء لها »(نفسه ، ص ٩١) .

وهكذا لا يكون الإخفاق فى الحب نهائيا مثلما تنتفى حقيقة انقضاء الماضى ، بل إن الإخفاق يستدعى نقيضه ، أعنى التحقق الكامل فى الحب ، كما أن الانقضاء الفعلى للزمن يكتسب استمرارية فنية أو نصية ، إذا صح التعبير ، عن طريق الصياغة اللغوية ، وعن طريق خصيصة أخرى من خصائص التقنية فى العمل ، تتمثل فى تقاطع بؤرة السرد التتابعى مع بؤرة التوالد النصى ، حيث تعاود الحبيبة الأخيرة الظهور فى النصوص التسعة كلها على نحوٍ يشكل وحدة مستمرة مترابطة يأتى بيانها فى موضع تال .

ومثلما تتقاطع بؤرة السرد التتابعى مع بؤرة التوالد النصى فى القصة السابقة ؛ تتقاطع البؤرة الأولى أيضا ، بما تشتمل عليه من مستويات زمنية واقعية وخيالية ، مع بؤرة القيم ، على نحو ما يظهر فى قصتين من قصص المجموعة ، «ماء الموت على البحر » و « السيف البرونزى الأخضر » ، فيوُظف الحلم فيهما من أجل الإلماح إلى موقف الراوى من قيمةٍ ما عامة أو شخصية .

فى القصة الأولى يتوالى السرد التتابعى المرتبط بالتمهيد لحدث مقتل صاحبة اللوكاندة الواقعة على البحر ، واكتشاف الراوى المبكر للعلاقة الخاصة بينها وبين خال الراوى ، وإحساسه ، الذى لا يستطيع تفسيره ، بالغيرة والغضب على الرغم من صغر سنه . وتتزاحم هذه المشاعر فتفضى إلى حلم كابوسى يكون مسرحه موضعاً آخر هو محطة باب الحديد ، حيث تتداخل فى الحلم أوجه أفراد أسرة الراوى مع وجه « رانة » صاحبة اللوكاندة والعطشجية وعمال الصيانة والكمسارية وجنود بلوك النظام يصوبون خراطيم المياه لتفريق مظاهرة وطنية ضد الملك والإنجليز . ويلمح الحلم إلى انجذاب الراوى إلى عوالم ما تزال مبهمة لكنها تتكشف شيئا فشيئا فى نصوص أخرى ، سواء ما ارتبط منها بقيم إنسانية وذاتية ، مثل الحب والغيرة تجاه صاحبة اللوكاندة التى تظهر من جديد فى نص تال ، أو ما كان منها متعلقا بقيمة وطنية تشير إلى العمل السياسى الذى سوف ينخرط فيه الراوى فى مرحلة تالية .

وفى القصة الثانية« السيف البرونزى الأخضر »يكون مسرح الحلم محطة السكة الحديد أيضا ؛ ويمتلىء خيال الراوى بأطياف النحاس باشا ، وعسكرى رومانى يغرز حَرْبته فى جنب النحاس ، ورجل يتقدم لكى يفتديه ، « وكأن صوتا قال له : سينوت حنا بك ، ولكن الدم ينز ببطء من يدى النحاس باشا المبسوطتين المدقوقتين بآثار ندبة سوداء » (نفسه ، ص ١٣١) . ويستخدم هذا المستوى الحلمى ليكون بمثابة تنويعة على موقف سابق فى القصة نفسها ، يرد من خلال رواية قريب لوالد الراوى تتناول وقائع حصار الجنود للمحطة ، ومنع النحاس باشا من السفر ، واعتداء الجنود على النحاس ، وتدخل سينوت حنا بك . ويوظف الحلم ، بتضميناته الوطنية والاجتماعية والتاريخية ، وإشارته الدينية الواضحة ، لإضاءة جوانب القيمة نفسها التى طرحها الحدث المرويّ ، وما صحبه من تعقيب للأب ، وتواطؤ صامت من جانب الابن ، وتأييدهما للموقف الوطنى ضد المستعمر والملك فى آن واحد .

ولا يقتصر تقاطع بؤرة السرد التتابعى مع بؤرة القيم على هذا النحو البسيط ، إذ يحدث تقاطع آخر بصورة أكثر تركيبا ، حيث يوظف الكاتب عنصرا مهما من عناصر السرد هو الوصف الخارجى للشخصيات ، ووصف ملامحها النفسية الداخلية ، بطريقة تساعد على بلورة قيمةٍ ما تتزامن مع قيم متماثلة أو متناقضة ، إنسانية أو اجتماعية أو مطلقة . وعلى مستوى أعمق يحدث تقاطع آخر ينتج عن ترتيب الأحداث التى تشكل لحمة السرد فى نسق مخصوص يحقق الغرض نفسه .

فى قصة « السحاب الأبيض الجامح » ، وفى سياق استرجاع الراوى لزمن الطفولة ، تظهر شخصية حسنية ، « ساكنة الشقة التحتانية » فى المنزل الذى كان يقيم فيه ، حيث تدور الأحداث الرئيسية فى القصة ، وحيث تتبلور القيم التى يتناولها هذا النص « كانت الشقة التحتانية دائما مغلقة الشبابيك ؛ وكنت وأنا أعود من المدرسة أرى الباب مواربا قليلا ، وألمح وراءه حسنية . كنت أراها ، نحيلة ، شعرها الحالك مربوط بمدورة بيضاء ، وصغيرة الجسم ولا تكبرنى ، ربّما إلا بسنين قلائل ، وأحس فيها شيئا ما يجذبنى وأحبه جدا . . »(ص ١٣) .

ويتابع السرد كاشفاً عن ملامح تلك الشخصية المهانة المقهورة اجتماعيا وجسديا ، التى تكن ، على الرغم من قهرها ، حنوا بالغا وصامتا يغمر الراوى فى مطلع الصبا وبواكير التفتح الجسدى على نحو لا ينُسى ، خصوصا عندما تختبىء الفتاة فى منزل الراوى فرارا من بوليس الآداب .

وتقابل شخصية حسنية شخصيةً أخرى هى الست وهيبة ، فتلتقى الاثنتان فى جانب ، على حين تمثل كل منهما قيمة مناقضة للأخرى فى جانب ثان . إن المرأتين تتوحدان فى امتلاكهما لجوهر أنثوى واحد ، تتعدد تجلياته فى هذه القصة نفسها ، وتقوم الست وهيبة بوصفها تجليا ثانيا لهذا الجوهر بعد تجليه الأول فى شخصية حسنية . «وكانت الست وهيبة عندما أدق الباب تفتح الشراعة الزجاجية . . . وتفتح لى الباب وأعرف أنها خارجة من عنده ، أنفاسها متسارعة قليلا ووجهها الطيب مُضرَّج السمرة وهى تسوى شعرها الخشن الوحشى الشكل بذراعها الملفوفة فيظهر لى جانب صغير خفى من صدرها بين الإبط والثدى . . . فأدخل وأنا خجل مستثار» (نفسه ص ١٦) .

وفى تجلٍ ثالث لهذا الجوهر الأنثوى ذاته تظهر شخصية الحبيبة نفسها ، التى أشرت إلى توارد ظهورها فى نصوص العمل كله ، لتكون التجسيد الأكمل لذلك الجوهر الواحد المتعدد «وفى عتمة آخر العمر التى استضاءت فجأة بالحب الزاخر القابض الفسيح ، كنت أعرف أنى أعتنق أيضا وهيبة وأتنسم عجينة أنوثتها ، وكانت هناك فى داخل لدونة جسدها الخصب ، حسنية المقهورة الحنون» (نفسه ص ٢٣) .

وعلى الرغم من التقاء حسنية والست وهيبة على نحو ما سبق ، فإن الست وهيبة تمثل قيمة نقيضة لما تمثله حسنية . إن المرأة الأولى تنظر إلى قهر حسنية من خلال الأعراف الاجتماعية التى تدين الاستسلام للقهر الجسدى وتنفيه خارج إطار الشرعية الاجتماعية . ولا تكتفى المرأة بالإدانة والرفض ، بل إنها تقوم بالإبلاغ عن الفتاة «وعندما عرفت أن البوليس لم يدخل شقة الست وهيبة ، ولم يسألها عن شىء ، سطع لذهنى همسها لأمى ، وفهمت ، وكنت لا أريد أن أراها» (ص ٢٢) .

وتقابل هذه القيمة الاجتماعية التى تمثلها الست وهيبة قيمة أخرى إنسانية ، تجاوز حدود الأعراف الاجتماعية والتقسيم الطائفى الدينى ، يمثلها الأب القبطى الذى أخفى الفتاة فى بيته من ناحية ، والراوى نفسه من ناحية ثانية . إن الراوى يمزج فى موقفه بين البعد الإنسانى الذى يظهر فى تواطُؤ ضمنى غير مدرك تماما ، فى هذه المرحلة المبكرة لدلالة الحدث ، والبعد الدينى ، حين يقوم الطفل بترجمة مشاعره تجاه الحدث من خلال تشبعه بفكرة الفداء فى الفكر الدينى المسيحى «وكانت هناك . . . حسنية المقهورة الحنون ، وكان شعرها القصير الخشن حيا تحت أصابعى ، وكنت أحوط عليها بذراعين دُقت فيهما المسامير ، مطعونَ الجنب بالحَرْبة ، يتقطر منى دم نزيز»(ص ٢٣) . وتبدو فكرة الفداء ملحة فى أكثر من نص ، وقد سبق أن ظهر فى معرض تأكيد القيمة الوطنية لشخصية النحاس باشا ، حين كان هو الفادى أو المخلص فى قصة «السيف البرونزى الأخضر» .

ولا يقتصر ظهور شخصية الفتاة حسنية فى قصة «السحاب الأبيض الجامح» وحدها ، وإنما تظهر أيضا فى قصتين متتاليتين من قصص المجموعة هما «السيف البرونزى الأخضر» و «الظل تحت عناقيد العنب» و يؤدى هذا الظهور إلى تقاطع جديد مع بؤرة التوالد النصِّى ، حين تشكل الفتاة تجلياً من تجليات جوهر الأنوثة المعبود ، الذى ترفع إليه فى معبد العشق ترنيمة يتلاحم فيها الواحد المتعدد .

إن الراوى الذى يقوم بدور الفادى أو المخلص فى قصة «السحاب الأبيض الجامح» يتبادل دوره مع فتاة البار زيزى فى قصة «بار صغير فى باب الكراسته» . وعلى حين تمثل حسنية فى القصة الأولى نموذج الضحية فإن الفتاة فى القصة الثانية تماثلها من حيث الموقع المتدنى فى سلم الأعراف الاجتماعية والأخلاقية ، لكنها تؤدى دور المخلص للراوى نفسه ، حين يشى به زميله فى العمل السياسى ، إسكندر عوض ، ويدبر كميناً للإيقاع به .

ويتعرف القارىء فتاة البار أول الأمر حين يقدمها إسكندر عوض إلى الراوى بقوله «زيزى ، ما تخافش هى عارفة ، ومعانا بكل قلبها وحياة المسيح» (ص ٣٨) . وحين تتوجس الفتاة أمرا دبره إسكندر عوض ، وتشعر بهجوم البوليس السياسى ، توعز إلى الراوى بأن يتبعها إلى حجرتها ، ثم تدفع به إلى الخارج «وسطع فى ذهنى على الفور أنى نجوت من الكمين ، ولم أتذكر الملاك ميخائيل» (ص ٤١) .

وعلى نحو ما تتبادل فتاة البار وحسنية مواقعهما فى القصتين السابقتين فإن إسكندر عوض والست وهيبة يؤديان دورا مماثلا ، كما يشتمل موقفهما على تضمينات اجتماعية ودينية عدة . وإذا كان فعل التبليغ مبرراً لدى الست وهيبة ، أخلاقيا على الأقل ، ضمن السياق الاجتماعى الذى يتناوله العمل ، فإن خيانة إسكندر عوض وغدره بزميله فى الحركة الثورية كلاهما يُقدَّم فى النص بغير أدنى تبرير معقول سوى أن الغدر فى ذاته ؛ وهو انحراف بشرى ، خصيصة سلبية تتزامن وتتناقض ، فى آن واحد ، مع قيم أخرى إنسانية إيجابية . ويحرص الكاتب على تقديم هذه القيم إما مضمَّنة من خلال وصف الشخصيات وترتيب الأحداث ، أو عن طريق تعقيب صريح على الحدث الرئيسى فى «بار صغير على باب الكراسته» ، فيقول «ولم أر إسكندر عوض بعد ذلك أبدا ، وبعدها بكثير تذكرت مرة واحدة ، وعرفت أن الخيانة والنقاوة لهما طرق خفية» (ص ٤١) .

وتشتمل منظومة القيم فى «ترابها زعفران» على القيم الاجتماعية والإنسانية والوطنية السالفة ، بالإضافة إلى تقابل آخر بين قيمتين متعارضتين تمسان الوجود البشرى فى صورته المطلقة غير المرتبطة بمكان وزمان بعينهما ؛ أعنى قيمة الزوال والانقضاء فى حياة الإنسان ، فى مقابل نزوعه القديم إلى مجاوزة هذه الحقيقة المؤسية عن طريق تشييد

النصب الحجرية المناوئة للعفاء والاندثار أو تحقيق رغبة البقاء فى نص مكتوب . وفى قصة من قصص النص المكتوب الذى بين أيدينا هى « السيف البرونزى الأخضر » تتمثل قيمة الزوال فى البكاء على أطلال الذكريات ، والمنافحة عن هذه الأطلال ذاتها ، بحفرها فى صَرْحٍ وَرَقِىّ يتأبى على التقويض والزوال . قال : لم أكن أعرف أن البكاء على الأطلال موجع بهذا الشكل . أطلال الطفولة والصبا والشباب التى تقوضت ، ومازالت رسومها ماثلة ، غير دارسة بعد ، وأنقاضِ القلب الذى دمرته أمجاد معاشقه ولكن أعمدته قائمة لا تريد أن تنقضّ ولا تريد أن تنقضى » (ص ١٢٧ - ١٢٨) .

ويظهر التقابل بين قيمتى البقاء والفناء فى نص آخر هو «النوارس بيضاء الجناح» ، حيث يستخدم الكاتب التقنية الأسلوبية نفسها ، المستخدمة فى القصة السابقة ، أعنى المونولوج الداخلى ، كما يلى :

«عند التقاء الرمل بالموج خط الطحلب الأخضر الذى يبْيضّ حينما ينحسر عنه الماء ، غض ويابس على التوالى ، بلا توقف . قلت لنفسى : أبدىّ ، دائم ، أمام فنائنا وانتهائنا . وقلت : أوقوف ، بلا رحمة ولا دموع ، على ما باد من طلل ، واندثر ؟ فماذا يُجدى ؟ وبم يقام ؟

وقلت : وهل من مُعوَّلٍ - بالعكس - إلا على الرسوم الدوارسِ » . (ص ١٢٤ - ١٢٥) .

إن تناول التعارض بين قيمتى البقاء والفناء فى نصين مختلفين يؤدى إلى تنمية القص فى بؤرة التوالد النصى عن طريق كشف أوجه متعددة متدرجة الإضاءه لرؤيا الوجود لدى الكاتب ؛ وهى رؤيا تجاوز المحدود إلى المطلق ، كما سبق أن ذكرت ، وتُفسح للعمل مكانا متميزا فى سياق الأدب العالمى الذى يطرح أسئلة تقض البشر منذ الأزل وإلى الأبد ؛ أسئلة لا إجابة عنها ، وكأن قدر المصير البشرى أن يظل معلقا دائما على شفا هوة سؤالٍ عن جدوى الحياة ، مادام مآلها إلى زوال ، وأن يظل متعلقا فى الوقت نفسه بمظاهر هذه الحياة كلها .

تتحقق بؤرة التوالد النصى ، كما سبق أن أشرت فى مواضع متفرقة من الدراسة ، على أكثر من مستوى من مستويات القص ، مثل مستوى الزمن الاسترجاعى ، حين تظهر مرحلة محددة من مراحل الطفولة فى غيط العنب أو المدرسة الابتدائية أو غيرها فى نص بعينه ، ثم تعاود ظهورها فى نص آخر على نحو يضىء جانبا مختلفا من الحقبة ذاتها . ويتحقق التوالد النصى ، بالإضافة إلى ذلك ، على مستوى الحدث الواحد الذى يُعاد قصه فى أكثر من نص ؛ فحادثة موت الأب ، على سبيل المثال ، تظهر بصورة عارضة ضمن قفزات زمنية واسعة فى قصة «بار صغير فى باب الكراسته» ، ثم تظهر بصورة تفصيلية فى قصة «النوارس بيضاء الجناح» . كما يتحقق التوالد النصى أيضا على مستوى الشخصية حين يتواتر ظهور بعض الشخصيات على نحو ثابت ولكن بإضافة جديدة فى قصص المجموعة كلها ، ومنها شخصيات الأم والأب والحبيبة الواحدة المتعددة على سبيل المثال . ويظهر التوالد النصى أيضا على مستوى القيم الاجتماعية أو الوطنية أو الإنسانية أو المطلقة التى تضاء وتتكشف عن جوانب مختلفة - كما سبق أن ذكرت . وإذ كانت بؤرة التوالد النصى تتحقق عن طريق ارتكازها على بؤرة السرد الاسترجاعى التتابعى ، وبؤرة القيم وتقاطعها معهما من ناحية ، فإنها تتحقق - بالإضافة إلى مستويات القص السابقة - عن طريق مستوى آخر من التوالد النصى قائم بذاته .

إن انقضاء الحياة ، والسؤال الدائب عن جدواها ، ومشقة الخوض فى دروبها ، وما يعتور الإنسان فيها من إخفاق وخيبة ، وما يلاقيه من صراعات ، تواجَه كلها ليس بالاستسلام ولكن بمواجهة فريدة من نوعها ؛ إذ تنتهى نصوص «ترابها زعفران» كلها على مشهد من البحر ، باستثناء النص الأول ، وكأننا أمام تنويعات لا تنتهى لموسيقى كونية شبيهة بعزف الريح أو إيقاع المطر أو صخب البحر ، تكون بمثابة شاهد على استمرار الحياة ، وتفتح النص فى الوقت نفسه على اللا نهائى الذى لا يُحد بزمان النص ذاته ولا بمكانه .

وتتميز نهايات النصوص بكونها نهايات مفتوحة ، تخرج بدلالة العمل من اقتصارها على الجزئى المرتبط بأحداث السيرة الذاتية أو المرحلة التاريخية وحدهما ، إلى الكلى المنفعل بالوجود الإنسانى وأزماته المصيرية .

وتُقدَّم النهايات بلغة شعرية مجازية ، قد تقترب فى بعض النصوص من لغة الترانيم الدينية ، مثلما نجد فى نشيد الإنشاد على سبيل المثال ؛ أو قد تؤدّى فى لغةٍ أشبه ما تكون بلغة الطقوس الأسطورية ، وتحقّق فى مواضع أخرى ابتكارات أسلوبية سبق للكاتب استخدامها فى روايتيه «رامة والتنين» و «الزمن الآخر» ، وتتمثل فى تواتر ظهور حرفٍ بعينه فى كلمات متتالية ، تستغرق مقطعا كاملا أو أكثر من مقطع .

ويقوم هذا المستوى من مستويات التوالد النصى على التداعى الذى يتفاوت فى تركيبه ؛ ففى قصة «فلك طاف على طوفان الجسد» يتداعى عالم ألف ليلة وليلة ، وما يموج به من شهوات صريحة أشعلت خيال الصبى ، إلى لجة الغرائز التى ليس لها قرار . «وجلجلت نواقيس الساعة ، وسطع العالم للمرة الأولى بلهب المعرفة ، وانهمر الطوفان ، ووجدت نفسى فلكاً طافيا على الغمر ، وليس بين أمواج اليم العاتية من طريق ، ومازلت أطفو وأغوص» (ص ٨١) .

وفى قصة أخرى هى «غربان سود فى النور» ينقلنا التداعى عقب مشاهد عدة ومتتالية لقصة حب صامت لم يتحقق ، وأزمة مالية حاقت بالأسرة دفعت الأم إلى رهن ملابسها ، ومشهد الراقصة ، وصبى العالمة وما يشتمل عليه من ابتذال وإثارة فى الوقت نفسه - ينقلنا التداعى من هذه المشاهد ، التى تمثل أنواعا من الانسحاق الاجتماعى والجنسى والنفسى ، إلى مشهد أخير على البحر ، حيث التطهر والتحقق . ويؤدّى هذا المشهد الأخير فيما يشبه الهبوط إلى كهف بحرى عميق . هل هو كهف الغرائز والرغبات الدفينة غير المتحققة ؟ احتمال متروك لتقدير القارىء . ويفضى الكهف إلى أرض رملية فسيحة محاطة بأسوار نحاس مصمتة ، عالية ودائرية ، لا تبلغ العين منتهاها ، تحيط الراوى بإحكام ، ولا رغبة له فى الخروج منها . «وإلى هذه الساحة الرملية الخاوية سوف يخرج بعد أن يغتسل ويتطهر فى البحر الملح » .

خرج إليها والماء يقطر منه ، يضع رأسه على فخذيها اللدنتين العاريتين ، وهى جالسة على الرمل ، تبتسم ، وشعرها الفاتح ينسدل على كتفيها الرشيقتين ، ويغمض عينيه بالقرب من بطنها المدور المحبوك ، ويرى من خلال جفنيه المطبقين دوائر مشعة ملونة

بالأحمر الداكن ، تتسع وتتسع وتضيع ، ويأتى بعدها نور حريرى ناعم لا ألوان فيه . . .» (ص ١٠٢) .

يعادل البحر فى الفقرة السابقة لجة الغرائز ، وهو فى الوقت نفسه المطهر وشاطىء التحقق والأمان . إنه الوجود والعدم ، والمكثف الطبيعى الأزلى لدلالة هذه الأزمة المصيرية فى حياة الإنسان . وحينما تثار الأزمة نفسها فى قصة «النوارس بيضاء الجناح» ، وتتأرجح الحياة على شفا هوة العدم ، ينفتح النص على البحر من جديد . **«الشاطىء طويل هش مشدود ، ملقى بين الفراغ والماء ، هضيم ضامر مسحوب ، قابل للانكسار فى أية لحظة فى أية بقعة . . . خط متموج يقع على حرف هوة لا قرار لها ، متلاطمة وخادعة عندما تهدأ ، لأنها دائما مهددة بالعصف ، وضاربة بجبال الماء . سحرها جذاب لايقاوم ، وجمالها لايمكن أبدا الإحاطة به . . . قوية الأذرع ممدودة إلىّ ، تدعونى دعاء لا أعرف كيف أصده ؛ دعاء فى الاستجابة له وقوع القضاء الذى لا مرد منه . على هذه الحافة الهشة القلقة ، بين الحياة والعدم ، وطنى الذى لا أعرف كيف أستقر إليه» (ص ١٢٥) .**

وتفضى هذه الموجة القلقة المتوترة بين نداءات متعارضة وانجذاب لا يقاوم إلى دوامة المجهول التى يتقلب قرارها بشهوة الحياة وبخوف وغربة طاغيين ، لا مثيل لهما سوى الموت ذاته ــ تفضى هذه الموجة إلى موجة لا تقل عنها توترا : **«أنظرُ إلى البحر وأفقه الغامض ، أعرف أنه لا شىء وراءه ، أبدا ، هذا امتداد لا نهاية له للعباب المجهول ، إلى ما لا نهاية له . وكأننى أرى شاطىء الموت نفسه سوف أعبره ، بلا عودة ولا وصول» (ص ١٢٥) .**

ولا ينتهى النص مع حركة الجزر ، وإنما تجتاح حسَّ الموت والخوف والغربة حركة أخرى مضادة ، كأنها نتيجة حتمية تمثل القطب الآخر لقانون الجزر والمد : **«مياه كثيرة لا تغرق عشقى ، والسيول لا تغمره . صخرة ناعمة الحنايا أنت فى قلب الطوفان ، سفوحها ناعمة غضة بالزروع اليانعة ، بالسوسن والبيلسان ، ترابها زعفران ، خصب وحى ، ترف عليها حمامة سوداء جناحاها مبسوطان حتى النهاية ، لا تكف رفرفتها فى قلبى» (ص ١٢٥) .** هكذا تكتمل نهاية القصة حين يتعانق الموت والحياة ، الخوف والأمان ، الغربة والانتماء ، إلى ما لانهاية له ، على مرأى من البحر ، ذلك الشاهد الأزلى .

ويكثف البحر ثنائية الموت والحياة فى قصة أخرى هى «الموت على البحر» . إن العنوان نفسه يختزل أحداث القصة التى تصور مقتل «رانة» صاحبة اللوكاندة البحرية . وتظل الأشواق المبهمة التى طوّفت بقلب الصبى كامنة على الرغم من اختفاء المرأة نفسها .

وفى مرحلة لاحقة تتجسد المرأة المقتولة فى صورة تلتبس بامرأة أخرى تسبح فى الماء وتصعد من زبد الموج ومن أغوار الشوق القديم المتجدد . ولا يدرى الراوى أهى المرأة الأولى ذاتها وقد صورها له الوهم ، أم هى الأخرى التى سوف يعشقها فيما بعد . لكن الالتباس يحسم فى آخر الأمر ، ويتحول العالم الخارجى الذى تتلاطم وقائع الموت والفقد فيه إلى اصطخاب وجيشان داخلى عنيف : **«وعرفت أننى سأحبها ، فى آخر العمر ، حبا كأنه الموت ، وأن قلبى هو ساحة بحرها اللجى ، الجياش أبدا بأمواج لا هدوء لها» (ص ٦١) .**

وقد تطول النهاية وتتعدد مستويات التداعى ، مثلما نجد فى قصة «السيف البرونزى الأخضر» ، وتستدعى كلها لحظات حسية ، فتدبّ الحياة فى تمثال «المادونا» الحجرى ، وتمتلىء الشفاه الرقيقة المكتنزة بحيوية وطاقةِ بحثٍ وطاعة طلبٍ للحنو معاً ، ثم تفتران عن ابتسامة جامدة تحت عينين واسعتين ثابتتين نظرتهما مدفونة ومطلقة .

وفى لحظة حسية أخرى تظهر البنت النحيلة حسنية التى كانت محور الحدث فى قصة سابقة هى «السحاب الأبيض الجامح» . وتتداعى هذه اللحظات إلى ما يشبه الترانيم الدينية ، خصوصا نشيد الإنشاد ، فيكون محورها الحبيبة الغائبة الحاضرة : **«أينما توليتِ ، فى الغمض وفى الصحوة ، وكلك مشتهاة ، فثم هذا الوجه أمامى ، وجهك ، ماثلا مستضيئا فى حُرقة الشمس ، ساطعَ الجمال ، وسمرته أسيلة . عيناك لهفة الوجود ، زمرّدتان قاطعتان فى القلب . . .» (ص ١٤٧) .**

وعندما يصل اشتهاء الحياة إلى ذروة ليس بعدها سوى انحدار حتمى صوب شهوة أخرى هى شهوة الموت ، يظهر البحر من جديد : **«وأحسّ طعنة سن حادة ، مدفونة فى جنبه باطمئنان ، دون ألم . . . كان جالسا على حجر أبيض كبير مستقر على الرمل المتماسك ، على سيف بحرٍ ساكن له لون كلون الصدف ، يلمع ويخبو . أدار وجهه إلى جنب وقذف من فمه كتلة دم صغيرة متخثرة أحسها دافئة ومكورة . وأحس على جانب شفتيه خيطا رفيعا لزجا من الدم ، متعلقا بوجهه . لم يمسحه .**

قال لنفسه : فى الرئة . نافذ إلى الرئة . ولكن لماذا لا أجد ألماً ولا صعوبة فى التنفس ؟ وعرف أنه مقتول» (ص ١٤٩) .

ويواصل التحليق والانحدار مساره المزدوج فى قصتين أخيرتين هما «الظل تحت عناقيد العنب» و«رفرفة الحمام المشتعل» ، لتجتمع فيهما خصائص تقنية متشابهة ، مثل التداعى المتدرج فى الكشف ، والمزج بين أزمنة شتى ، واستخدام لغة الترانيم الدينية ، بالإضافة إلى الاستعانة بالبعد الأسطورى ، وتكرار حرف واحد فى كلمات متعاقبة . وتتماثل النهايتان كذلك من حيث تصويرهما لمشهد غرق ونجاة يجمع بين الراوى والحبيبة مانحة الحياة والخلاص النهائى ، الجامعة فى ذاتها ، مثل البحر ، قطبى ثنائية الموت/الحياة .

ويصور مشهد الغرق فى قصة «الظل تحت عناقيد العنب» على النحو التالى :

«أحسست نفسى فى الماء وكأنى أطفو ، ثم أغوص بهدوء فى عمق يبدو أنه من غير قرار . وجسمها فوق بعيدٌ عنى ، من عالم آخر فيه رقة السماء المفقودة ، وحنان الهواء الملحى البعيد ، والماء الذى يحتضننى وينفتح لهبوطى بلا انتهاء ، يذهب بها ويجىء . ولم يكن الغوص إلى تحت قاسيا ولا خانقا ، وكأننى لا أقاومه . بل كأنى أقبله وأسلم إليه نفسى .

«ولم أمد إليها يدى ، ولم أنادها ، كنت أعرف فقط أنها هناك» . (ص ١٧٤)

أما النهاية المشابهة فى قصة «رفرفة الحمام المشتعل» فتؤدّى كما يلى :

«وأحسست الطعنة فى قلبى من عينيها الواسعتين بموجها المخضرِ الثَّبِج ، وسقطت فى الغمر ، ولما أفقت كانت الطعنة مازالت تغوص فى عمقى الذى ينصهر ويتقد ، ويفيض حُمما كالبحار الوحشية

الجَموح ، تنسكب متوهجة ، تتج باللظى ، وتُغرق جسمى فى ضرام اللهب» (ص ٢٠٠) .

وهكذا يكتمل الطرف الأول من الثنائية . ومثلما تتولد الحياة من الموت ، أو تعقب موجات الانسحاب والجزر موجات المد والغمر ، فإن الغرق أيضا يعقبه نجاة . وتتمثل النجاة ، فى القصة الأولى ، فى توحد الراوى بأوزير ، إله الخصب وتجدد حياة الأرض ، ورمز القيامة فى الأسطورة الفرعونية . وإذ يتوحد الراوى بالإله الفرعونى يمنح مقدرة الكشف ، كما أنه فى الزمان الثانى سوف يمنح القدرة على «أن ينهل من جَنَى العناقيد لأن العنب قد نضج» (ص ١٧٥) .

وفى القصة الثانية تتحقق النجاة على نحوٍ غريب ، يتمثل فى صعود يصاحبه احتراق لا نهائى : «وأحسست أجنحة الحمام المشتعل بوهيج النار ترفرف حولى وتصعد بى ، فى زرقة السماء الصحو الناعمة ، محترقا من غير انتهاء» (ص ٢٠٠) . هل الاحتراق هنا أيضا تطهُّرٌ ونجاة مثلما كان الغوص فى البحر ؟ أم هو طقس لعبادة أسطورية ؟ أم أن أجنحة الحمام المشتعل التى تصعد إلى الأعالى تُحيل على نحو ما ، غامض ومدهش ، إلى العنقاء ؛ ذلك الطائر الخرافى الذى يتخلق من رماده ؟ أسئلة لا يجيب النص عنها ، ولعل إجابتها الوحيدة فى ذلك الالتباس الشعرى الجميل ذاته .

ومن الخصائص الأسلوبية الجامعة لنهايتى القصتين استخدامُ حرفٍ ما على نحو مميز ، فيما يمكن أن نسميه التوالد الحرفى . وفى قصة «الظل تحت عناقيد العنب» يرد توالد حرفى نونى على نحو ما يلى :

«وأنا فى كِنِّ نونك ، نصفك إلى يمينى يُمن ،ونعيمُ الفتون ونشوات الجنات والجنون ؛ ونصفك الداكن نِير النكال ونهش النيران حتى فناء الزمن ، وعلى النصفين معا نقلتى إلى تنتالوس . جَنَى الأمانى مَنِيّة تدنو وتنأى . . . . » (ص ١٧٠) .

أما فى قصة «رفرفة الحمام المشتعل» فيرد توالد حرفى ميمى أجتزىء منه السطور التالية :

«وها أنتِ تميطين لى الغَيام عن مَيْمة جسمك وترمقيننى ، وامقة ، بسهام نجمتيك ، الخمر المزة إذ تلاثميننى مضمخة بمتاع ملكوت النعمة المحض . فى قوامك الشامخ الأملود عصمتى ومنعتى . . . » (ص ١٩٣) .

ويستمر التوالد الحرفى النونى والميمى فى القصتين فى فقرات عدة متتالية ، وكأن الكاتب يرمى إلى فتح فضاء النص ليس فحسب عن طريق تداخل المحدود واللا محدود ، والواقعى والخيالى أو الأسطورى ، كما فعل فى مواضع أخرى من العمل ، لكنه يلجأ هذه المرة إلى تحقيق الهدف نفسه عن طريق اللغة وبواسطتها .

إن الجانب الصوتى وما يشتمل عليه من إيقاع مسموع ، يفرض نفسه فى الفقرتين السابقتين نتيجة استخدام الحرف بوصفه وحدة صوتية متكررة . ولا يرتبط الكلام فى الفقرتين وما يليهما من فقرات متشابهة بأى مفهوم ذهنى متعارف عليه أو معنى محدد ، مما يدل عليه

مألوف الكتابة الأدبية ، وإنما يتشكل فى كلام أقرب ما يكون إلى الرقية أو التعويذة أو الطلسم السحرى الذى يخرج بالنص عما هو مألوف متعارف عليه إلى ما هو خارق مدهش . كما يخرج بلغة النص من كونها كلاما أدبيا يستخدم اللغة المكتوبة المرئية إلى كلام أدبى يصاغ بهذه اللغة نفسها ، مضافا إليها البعد الصوتى ، وراجعا بالحرف إلى أصوله الأولى المسموعة ، قبل أن يتخذ شكله المادى المكتوب ، وجامعا بين البعدين المرئى والصوتى فى آن واحد .

إن ذلك الكلام الطلسمى السحرى الذى تشترك أكثر من حاسة فى صياغته يتمحور حول الحبيبة . إنها حبيبة لغوية إذا صح التعبير ، يتجسد من خلالها عشق هائل للغتنا الغنية ، وأشواق عارمة لتخصيبها والوصول إلى منابعها الثرة الكامنة والمطموسة ، التى لا سبيل إلى امتياح جمالها إلا بالغوص فيها ، وكأن الكاتب يحدوه دافع لا يقاوم ، يكاد يكون ضرورة بيولوجية ، كحفظ النوع فى التناسل البشرى ، أو قانونا طبيعياً ، مثل قانون استمرار الحياة فى الطبيعة . وتتحقق هذه الضرورة البيولوجية أو القانون الطبيعى فى النص الذى بين أيدينا فيما أقترح تسميته بلذة الكتابة .

وإذا كان الدافع الأساسى ، الذى ظهر من خلال تحليل نصوص العمل ، يتمثل فى استرجاع ما مضى ونفى حس الانقضاء والموت عن طريق شهوة الحياة والتجدد وتحققها فى النص المكتوب باللغة ومن خلالها أو ما أسميته لذة الكتابة ، إذا كانت الدراسة قد استطاعت إثبات هذا التصور ، فإن فضاء النص القصصى فى «ترابها زعفران» يتشكل عن طريق جدل لا ينقطع فى العمل كله بين طرفين متقابلين يمثل كل منهما قطبا نقيضا للآخر يجذبه وينجذب إليه ويشكله فيما يتشكل من خلاله .

بكلمات أكثر تفصيلا أقول إن الجدل القائم فى النص يتكون من باعثين ، يصدر الباعث الأول منهما ، عن رغبة ملحة فى استرجاع زمن مضى ، زمن صبوات الطفولة ومعاشقها المحبَطة ، وأفراحها الصغيرة المتلاشية ، وأحزان الفقد الذى ينوء به العمر الغض ، وثورات مبهمة تتفجر فى بواكير الشباب وتهمى بحَيْرةِ الإنسان وتسآؤله عن المصير والخلاص . أما الباعث الثانى فيصدر عن رغبة مضادة ترفض دخول هذا الزمن المنقضى نفسه فى الغياب النهائى ، وتواجه حيرة الإنسان الأزلية ، ومصيره المحتوم ، بلذة الكتابة ومتعتها . وهى متعة تشارك فيها الحواس ، وتتجسد فى انغمار كلى فى لجةِ لغةٍ احتدامية مدادها وَقْد القلب ونزوع حسى روحانى فى آن واحد ، يمتزج باقتدار الصنعة ، ويرمى فى نهاية الأمر إلى تأبيد ما ينقضى ؛ نحته ليس فى الحجر ، مثلما فعل أجدادنا ، وإنما فى جسد اللغة الحية . ويؤدى الجدل الدائب بين الباعثين إلى أن يفقد الزمن الاسترجاعى خصائص السكونية والسلبية التى يتصف بها الارتداد إلى زمن مضى ، على حين يشتمل الباعث الآخر النشط المتفاعل والمنفعل فى الوقت نفسه على أزمنة الاسترجاع المنقضية وقد بُث فيها حياة جديدة مستمدة من حياة النص ذاته بوصفه فعلاً كتابياً يمتلك ديمومة الفن الرفيع .

حراكيّة الواقع الأسطورى في شعر «حسب الشيخ جعفر»

قراءة في ديوانى «زيارة السيدة السومرية» و«عبر الحائط : في المرآة..»

وليد منير

« وأحس أورفيوس بلهفة إلى رؤيتها ، فمال ببصره إلى الوراء ، فإذا بها تعود لساعتها إلى الأعماق السفلى وهى تمد ذراعيها نحوه عبثاً . .
وإذا ملء كفيها هواء . »

(من ديوان عبر الحائط : فى المرآة)

١ ـ اللهاث وراء مجهول لا يتجسد على صورة واحدة فى كل وقت ، ولكنه لا يتغير . وحين يتجسد هذا المجهول العَصِىّ فى صورة ما ، فإنه سرعان ما يفلت ، يهرب ، يتسرب ، يخبو ، يتبدد .

دورة الفعل الأبدى للشاعر تتمركز هنا حول نقطة ثابتة دوماً ، والبعد البؤرى يرسم حول تلك النقطة فى كل مرة دائرة كاملة يتوحد من خلالها سيزيف/دون كيشوت/هاملت/فاوست ، فى موقف الفشل البطولى الذى يشغل حيزاً محدوداً فى المكان ، متدفقاً ولا متناهياً فى الزمان ، خالقاً أسطورته الخاصة ، طارحاً إياها فى صيغة شعرية متفردة ، تلك الصيغة التى تكشف عن نفسها ـ بعد تأمل حثيث ـ فيما يمكن أن نطلق عليه تجاوزاً « شكل الذكرى » .

ولكن لماذا نطلق عليها تجاوزاً ذلك الاسم ؟

إن الماضى (وهو البعد الزمنى الحقيقى للحالة الشعرية كما يبدو للوهلة الأولى) لا يمثل فى قصيدة حسب الشيخ جعفر تياراً مستقل المنحى أو المسار بحيث يفجر من خلال ما يطفو على سطح النص من مشاعر وانفعالات تكتسب لديه صفة الشيوع مثل (الحنين/البوح/الغربة عن الحاضر/مكابدة التأمل واجترار الذكريات والأحلام القديمة) معطيات التجربة الشاملة للشاعر ، ومن ثَمَّ الكشف عن أكثر العناصر جوهرية فى رؤيته الشعرية بشقيها : الذاتى والاجتماعى ، ولكنه ـ أى ذلك الماضى ـ ينسرب فى [illegible] لكى ينحل شيئاً فشيئاً فى بعد زمنى آخر هو الحاضر ، وحين يختلط الماضى والحاضر فى ضفيرة واحدة ، تبدو المفارقة الموجعة التى يسعى الشاعر إلى الكشف عنها تحت سطح السياق جلية واضحة . وهى مفارقة تنبع دلالياً من جدلية العلاقة (الرغبة الحميمة فى التوحد/واقع الانفصال) على كل من المستوى الميتافيزيقى الكونى ، والمستوى التاريخى الاجتماعى .

وهذه المفارقة يعبر عنها الشاعر أسلوبياً فى إطار صيغته الزمنية الأسطورية ، من خلال تكرار عناصر صورية بعينها ، تتحرك على مستوى السياق الدائرى الذى يلتحم أوله بآخره فى دورة واحدة للفعل

والنتيجة ، حيث تنمحى الحدود الفاصلة بين أبعاد الزمن الثلاثة (الماضى - الحاضر - المستقبل) ، وتعيد طقوس التحول والتشكل والصيرورة نفسها فى كل مرة بوصفها وسيلة للتغلغل والتوحد والاتساق فى الكون أو معه ، فى المستوى الأعمق للحياة الإنسانية أو معه .

وإحباط فعل الاندماج أو الالتئام ، حيث يتبدد أو يخبو أو يتلاشى ذلك المجهول المتجدد دوماً (المرأة/المكان/الزمن/الحلم) هو ما يمثل القطب الآخر . ويعمل فرق الطاقة بين القطبين على قدح شرارة المفارقة الأليمة وإنمائها فى اتجاه تراكم عناصر الفعل وأضدادها معاً عبر نسيج العلاقات السياقية المتوالدة .

إذن فالصيغة الشعرية التى حاولنا توصيفها سابقاً ، والتى تتخذ - فيما نرى - « شكل الذكرى » ، ما هى إلا صيغة زمنية تكشف فى جوهرها - بما هى تقنية شبه ثابتة - عن حراكية الواقع الأسطورى فى القصيدة ؛ هذه الحراكية التى تمتد من الماضى إلى الحاضر إلى المستقبل ، حيث الزمن (لحظة دائمة) بتعبير « جيرد براند » ، يتدفق فى ذاته ، وينساب ، ويفلت حتى من ذاته . إنه زمن أسطورى - وهو كالزمن الشعائرى - دورى ومتكرر ومتواتر ، يعيد إلى الذهن إيقاع الطبيعة ، وتغيرات الفصول ، وتعاقب الحياة فى دوراتها المتصلة .

وهذا التكرار المنتظم يوحى بشىء ذى دلالة حيوية ، وهو تمثيل فى نطاق الزمان لما هو حقيقى وأبدى . إن فلاديمير واستراجون فى مسرحية « بيكيت » المشهورة « فى انتظار جودو » يكرران أداء شعائر الصلب يوماً بعد يوم ، ومشهداً بعد مشهد ، أمام الشجرة الجرداء(1) .

والشاعر يفعل الشىء نفسه بطريقته (يتابع تجواله فى أضواء الطرق المبتلة منتشراً ، أو يتجمّع فى بار كل مساء) ، باحثاً عن وجه (ليلى الإذاعية) ، أو (ابتهال) أو (أوفيليا) أو (أنانا) ، ذلك الوجه الذى (يهرب منه دائماً منتشراً فى خفق الأجنحة البيضاء ، وفى الزبد البحرى الأبيض) ، فيتبعه وحيداً ، ويحاول أن يلمَّ تقاطيعه (فى الحائط المتآكل) ، أو فى (زجاج المرايا) ، أو فى (انحسار الموجة) ، فلا تنطبق الكفان إلا على (ظل تلقيه طيور النوم) . لكن اللهاث وراء المجهول الذى لا يتغير ، والذى لا يتجسد على صورة واحدة دوماً ، لا ينتهى إلا ليبدأ ، ودورة الفعل الأبدى لا تكتمل ، وعلاقة (الاتصال/الانفصال) تظل بكل أبعادها تحكم منطق التجربة ، وتعمل على قدح شرارة المفارقة الأليمة وإنمائها .

« أبحث فى السقف الترابىّ الخفيض ، فجأة تفتتت ليلى الإذاعية جصاً وتراباً . من ترى يقنع ساقى البار أن الجص كان امرأة تدركنى منغرس الخطوة فى ركنى الهزيل الضوء كل ليلة ، أرتقب اكتمالها الأخير فى السقف الترابىّ الخفيض » .

(آخر مجانين ليلى)

و :-

« أدرى أننا فى الذرة الأولى التقينا وانفصلنا ، فأنا أرقب كوناً آخراً يجمع نصفينا الغريبين . . »

- - - - - - - - - - - - - - -

« الدخان المشتت خصرك ، آتية فى التلاشى ،

اتركيني على الشط يلقى بك الموج جنيةً كلما قلت : طوقتها لم أجد غير ما يترك الموج فى الرمل من رغوةٍ وارتجافك فى الزرقة الأبدية » .

(النيزك)

إن البحث عن (نموذج أبدى خارق) للمرأة (وهى بدورها يمكن أن تمثّل معادلاً موضوعياً فى شعر « حسب » على أكثر من مستوى تأويلى ودلالى) ، يفضى إلى نوع من (الاغتراب) عن الواقع الحياتى : الذاتى والاجتماعى معاً .

هذا الاغتراب الذى يتبدى من خلال إسقاط معضلة (الاتصال/الانفصال) ووصفها داخل إطار الحرمان(2) .

وإذا كان النقص (الذى يُمثّل تلك الهوة بين رغبة التوحد/واقع الانفصال) هو البنية الأساسية للموجود المتناهى ، فإن هذا النقص يشى بنفسه فى الأسطورة (حيث يسعى الشاعر إلى تعويضه من خلال تحويل الواقع إلى أسطورة تتيح له تحقق وجوده اللانهائى) - وهو بذلك يُقصّ ويُحكى بصورة درامية - تاريخية ؛ أى أن الأسطورة لها شكل دراما أصلية ، تتمثل فى الوفرة الضائعة ، واليأس والرجاء ، والصراع والانتصار(3) .

- 2 -

والآن لعلنا نتساءل : متى يصبح الواقع أسطورة ؟

والإجابة التى تجاوز مستوى القراءة الشكلية للنص إلى مستوى الإشكالية الاجتماعية تكمن بالدرجة الأولى فى تفسير مسألة (الاغتراب) وتحليلها .

ويستخدم مصطلح (الاغتراب) فى العلوم الاجتماعية الحديثة بمعانٍ عدة ، ولكن ما يدخل منها فى المجال الحيوى لبحثنا هو ذلك المعنى الذى يشير إلى تناقض جوهر الذات مع طبيعة النسق الاجتماعى القائم ، حيث يؤدى هذا التناقض من ناحية إلى العزلة Isolation (ومعناها انفصال الفرد عن تيار الثقافة السائد ، وتبنى مبادىء أو مفهومات مخالفة ، مما يدخل فى صلب مفهوم الاغتراب فى المجتمع) ؛ ويؤدى - من ناحية أخرى - إلى غربة الذات - Self Estrangement (ومعناها إدراك الفرد بأنه أصبح مغترباً حتى عن ذاته)(4) . ويتطابق هذان المعنيان من حيث إضاءتهما على مستويين متدرجين لمفهوم الاغتراب مع شقّى العلاقة السابقة (علاقة الاتصال/الانفصال) بين الذات والموضوع ، أو بين الواحد والمتكثّر ، أو بين الجزئى والكل ؛ فكلما أمعن الشاعر فى إشباع رغبته الحميمة فى الاتصال بموضوع الواقع ، والتوحد مع ذراته ، أدرك عمق انفصاله عنه ، أى أدرك عمق اغترابه الاجتماعى ؛ وكلما نأى عن دورة أفلاكه ، متوحداً بذاته ، أدرك عمق انفصاله عن نفسه ؛ أى أدرك عمق غربته الذاتية .

وافتضاح عامل النقص والتناهى فى هذه العلاقة الثنائية هو ما يشى بنفسه - كما قلنا من قبل - فى شكل الدراما الأسطورية ، فالنجاة تتمثل فى الانتصار الشامل على النقص عن طريق الأسطورة وبفضلها ، بحيث يلتقى الأصل والنهاية(5) .

ونمط الاستجابة لذلك التفاوت أو الانفصام بين الهدف المرغوب والأسلوب المتاح يتأرجح بين الانسحابية Retreatism والتمرد Re-

belion . والتمرد هنا لا يعنى الثورة أو السعى المضطرد الواعى إلى ضرورة أن يستبدل بالبناء الاجتماعى القائم بناء آخر يضم معايير مختلفة (حسب تعريف ميرتون)[٦] ، بقدر ما يعنى الإدانة ؟و رفض الانتحار عن طريق التشبث بتأكيد الوجود الإنسانى .

إنه تمرد (فاوست) الطوباوى الذى يناضل وينتهى بالهزيمة ، ولكنه يهزم وهو يتشبث بطموح عظيم إلى الانتصار ، مثله فى هذا مثل هاملت ودون كيشوت وسيزيف ، الذين يتوحد بهم الشاعر فى مأساته الأسطورية ، ويحذو حذوهم ، فيواصل شوق بروميثوس إلى الانعتاق والخلاص[٧] .

« هل أنا دون كيخوت أو هاملت ؟
فى توحدى أصفر من حثالة القش أكاليل ؛ الصدى الراكد فى الحوائط الرطبة من أقلقه ؟ الدفء الجنوبى وراء النخل أو نواح رأس السنة الجنائزى فى كهوف الرقص ؟ »

(الرباعية الثالثة)

و :
« أتذكر حيرة وجهى فى الطرقات ، وذاك المترع المهزول يذكرنى بصباى : وحيداً أركب جذعاً مبتلاً ، وأهز بوجه القلعة راياتى ؛ لكن من هذى السيدة المتمهلة الخطوات ؟ تحدق عبر ضباب فى وجهى ، وتزيح نقاباً عن عينى ناستا . . » .

- . - . - . - . -

« قولوا ياأضيافى هل يمكنكم أن تستلوا من هذا الصخر جواباً غير الرجع ؟ (أتسألنا ؟) هل نحن سوى زمن يتهشم بين يديك ، تخبئنا فى صندوق أو تنشرنا ، هل نحن سوى الرجع المتكرر ؟) » .

(فاوست فى حوار مع الروح ،
وكان الروح قد اختفى)
(من قصيدة عين البوم)

إن إطار (الحرمان) من (الفعل الكامل) الذى يضع الشاعر فيه معضلته الميتافيزيقية والاجتماعية (الاتصال/الانفصال) ، والذى تكشف عملية إسقاطها على هذا النحو عن مفهوم (الاغتراب) فى شعره ، هو فى حد ذاته إطار (القهر) الذى يدمر الوجود الأصيل للشخصية الإنسانية ، ويغلفها بالتفتت والغموض والوحدة[٨] . ومن ثم فهو يهرب من هذا القهر إلى (إطار زمنى لا محدود) ، يتيح له تحقيق فعله الكامل ، أو على الأقل يتيح له تحقيق شوقه إلى الانعتاق والخلاص ، سعيا نحو هذا الفعل .

التدوير إذن فى قصائد حسب الشيخ جعفر هو موقف من الزمن ، بمعنى أن الوعى الذى تتحرك فيه القصائد هو وعى زمنى ميثولوجى بالدرجة الأولى ، حيث ينحل الزمان فى الزمان ، وينحل الوجود فى الوجود الآخر ، لتكوين النموذج الأعلى الذى يتيح عملية الاتصال الكامل كما يطمح إليها الشاعر . ففى قصيدة (الحانة الدائرية) تتوحد السيدة (سوزانا جونتارد) التى يعمل هولدرلن مدرساً فى بيتها ؛ هذه السيدة المتألقة ، التى يعدها غريبة فى هذا العالم ومنتمية إلى عالم إغريقى آخر ، تتوحد بربة الحب (أنانا) السومرية[٩] ، حتى تلتحم أخيراً بـ (تمارا) ، (وهى فى الأدب الشعبى الجيورجى أميرة تعيش فى برج عال ، تختار من الأسرى ، كل أمسية ، أسيراً تقضى معه الليل وقبل الفجر تلقى به من كوة فى أعلى البرج إلى الماء المندفع) . كل ذلك يظهر فى تمثل الشاعر المرأة عبر الحياة كلها ، فى الذكرى واسترجاع الأحداث والأساطير فى حركة مدورة غنية ، ومكتظة بالتفصيلات[١٠] .

كذلك فى قصيدة (أوراسيا) تتوحد المرأة الأسيوية المشبوبة بالمرأة الأوربية الشقراء شكلاً وعمقاً ، جسداً وروحاً ، ثم يلتحم هذا المزيج الخلاسى بطيبة الأسنان السوفيتية الفريدة الجمال ، التى التقى بها الشاعر عن طريق الصدفة فى يوم ممطر . ويصبح (النموذج الكامل) للمرأة فى هذه الحالة هو النموذج الهارب العصى المتوحد فى آن ، حيث يجمع فى لحظة واحدة بين أبعاد شتى فى الزمان والمكان .

« وأنهض ، أبحث عن أثر غير هذا الشذى المتخلف من أعصر غابرات ، وأرقب موعدها كل يوم » .

- . - . - . - . -

« وأسمع خطواً بطيئاً ولا أتبين شيئاً ، وأسأل عن صورة أوقفتنى مرارا » .

- . - . - . - . -

« أواجهها برهة فى المعابر مسرعة ، أو أصادفها فى المطارات تدرك طائرة غير طائرتى ، أو تحدق بى عند موقف (باص) » .

(أوراسيا)

إنه التشبث بـ (الألق المتباعد) دوماً . ولكن (ظل القصيدة الحلمى الزمنى) ؛ هذا الظل الذى ينسحب على قصائد المجموعة كلها ، كما يقول الشاعر ، يجب ألا يهرب[١١] .

الأسطورة الزمانية فقط ، أو (النموذج الطوباوى الخالد) ، هو ما يلح على البقاء .

إن « شكل الذكرى » يلعب هنا دوراً مزدوجاً ، فهو من ناحية يكشف ـ بوصفه خلفية عامة للمشاهد السياقية ـ عن فعل (الصيرورة) فى الزمان ؛ ومن ناحية أخرى يؤصل فى وعى المتلقى إيحاء خفياً بالحلم الذى يفعل على مستوى اللحظة الآنية (ولنلاحظ تكرار الفعل المضارع (أتذكر)/(يذكر)/(أذكر) بصورة لافتة فى سياقات مختلفة) .

على سبيل المثال :-

١ ـ « أتذكر باباً وراء الحديقة يفضى إلى حانة يتوزع فيها الموائد جمع من المتعبين » .

(فى الحانة الدائرية)

٢ ـ « هل يذكر السرو ، منحنياً ، فوق قبر ابن جودة طفلين فى النخل يحتطبان ؟ »

- . - . - . -

« هل يذكر الماء جرفا إلى طينه البط يأوى ؟ »

(الإقامة على الأرض)

٣ - « أتذكر وجهاً حاول كويا القبض على شئ‌ء منه » .

(التحول)

٤ - أتـذكر حيرة وجهى فى الطرقـات ، وذاك المدرع المهزول يذكرنى بصباى »

- . - . - . -

« أتذكر مصطبة فى ممشى منعزل أغدو شيئاً منها »

(عين البوم)

٥ - « تسمع رقصتها الأولى
تتذكر قهوتها السوداء ووقفته . . »

- . - . - . -

« أتذكر بين يدىّ تقلبها فى ضوء الفجر » .

(خيط الفجر)

ومن ثمّ فإن فاعلية الأثر الشعرى تنبع من كونها تجمع بين التحول الأسطورى المستمر للمفعول (المرأة - الآخر) فى الزمان ، وتحريض ذاكرة الواقع على الحركة التى لا تنفصل عن طبيعة الحلم كما يشى به الوعى الذى يدور فى إطاره (الفاعل الدلالى) . وهذا الدور المزدوج هو الذى يدفع بين طرفيه بحراكية الواقع الأسطورى قدماً إلى أمام ، ويعمل دائماً من حيث ندرى أو لا ندرى على إنماء عنصر المفارقة الدرامى ليعمق من هوة المسافة بين رغبة التوحد الكامل ، وواقع الفقد والغياب للموجود المتناهى .

إن « شكل الذكرى » على هذا النحو يتضمن إمكانات الدلالة التى تجاوز كذلك الصيغة الأولية للأداء الشعرى ، كما يصبح إشباع جزئيات الزمن ، وشحنها بطاقات الفعل الأسطورى ، فى محاولة لإضفاء الخلود على اللحظة الحاضرة ، معادلاً مضمونياً لشكل القصيدة الدائرى الذى يمثل كذلك - بوصفه قيمة صوتية ما يسمى (بالقيمة المهيمنة) فى النص الكلى (مجموع النصوص التى تمثل رؤية جوهرية واحدة ، تتصل بشكل معين من الأداء الشعرى على مستوى الخصائص الصوتية والصرفية والتركيبية) ؛ وهو ما يضمن تلاحم البنية واتساقها . وبذلك يتم إدماج الصوت والمعنى فى رحم كل غير منقسم(١٢) .

- ٣ -

ويتحرك الواقع الأسطورى فى قصيدة حسب الشيخ جعفر على ثلاثة مستويات تتداخل وتتفاعل فيما بينها لإنتاج الدلالة :

١ - مستوى الصوت .
٢ - مستوى الصورة .
٣ - مستوى الحدث السياقى .

ومثلما تعتمد الخصيصة الصوتية على إشباع عنصر التكرار والتواتر لخلق الشكل الدائرى الذى يلتقى فيه الأصل والنهاية بصورة دائمة ، تقوم العلاقة بين الصورة الشعرية (على صعيد الفاعلية المعنوية وصعيد الفاعلية النفسية معاً) والسياق الكلى للتجربة الشعرية فى القصيدة على أساس نوع من التكرار والتواتر أيضاً لبعض العناصر الصورية ، التى تضىء حركة الواقع الأسطورى ، من خلال الكشف الدائم عن مفارقة (التوحد/الانفصام) ، وإضاءتها وإنمائها عبر شبكة العلاقات السياقية المختلفة . وتعمل هذه (القيمة المهيمنة) بشكل مضطرد من خلال الحفاظ على توازى محورى الصورة والسياق من ناحية ، وتوازى محورى السياق والصوت من ناحية ثانية ، على اتساق المعايير الوزنية والفقرية للقصيدة ، وانتظام عقد تحولاتها الداخلية ضمن بنية متماسكة .

تمثل الصورة الشعرية إذن فى قصيدة حسب الشيخ جعفر (من خلال تكرار تركيبات وأنماط صرفية بعينها فى سياقات متباينة وإن كانت ذات دلالات متوازية) سلسلة من المرايا موضوعة فى زوايا مختلفة بحيث تعكس حركة السياق وهو يتطور فى اتجاهات مختلفة . ولكنها ، بتغلغل روح الفعل الأسطورى فى نسيجها ، لا تعكس حركة السياق فحسب ، بل تعطى السياق الحياة والشكل ، بحيث يصبح فى مقدورها أن تجعل الروح مرئية للعيان(١٣) .

« المدينة تلتف فى معطف النخل ، يكبر فى خفق أطماره القروى المهاجر ، يكبر فى وجهه الجوعُ والكتبُ - هل يذكر الجرف وجهين فى الماء ؟ هل يذكر الماء جرفاً إلى طينه البط يأوى ؟ »

- . - . - . - . -

« يكبر فى وجهه الجوع ، يلتف امرأةً من قرى القش مبتلة تسأل العابر المتعجل عن أى مستوصفٍ . . »

- . - . - . -

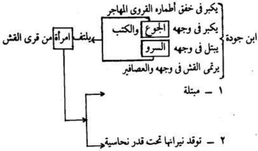
« يبتل فى وجهه السروق ليلة العيد ، يلتف امرأة من قرى القش توقد نيرانها تحت قدر نحاسية . . »

- . - . - . -

« يكبر فى وجهه الجوع ، يكبر فى خفق أطماره القروى المهاجر ، فى كل حاضرة يرتمى القش فى وجهه والعصافير . . »

(الإقامة على الأرض)

ويمثل المخطط التالى كل التباديل والتوافيق التى تتخلل بنية الصورة وتقوم بدور مفصلى فى تحويل سياق القصيدة داخل إطار البنية الكلية :



ابن جودة هنا هو انكسار الحلم على عتبة العالم ، انكسار أسطورة الرجاء التى تجسدت يوماً فى وجه (القروى المهاجر) الذى جاء يحمل كتبه وأحلامه وأحزانه وفقره إلى عالم المدينة - الوجه الآخر للفارس الذى ناضل وانتهى بالهزيمة (بمقبرة خلف برلين يرقد طفل من

النخل ، قبل استراح ابن جودة) ، ولكنه هزم وهو يتشبث بطموح عظيم إلى الانتصار ، وشوق مفعم إلى الانعتاق والخلاص .

هو امتداد من نوع آخر لفاوست وهاملت وبروميثوس ، وأحد التنويعات الكثيرة على (لحن الإحباط البطولى) كما تنم عنه قصائد حسب الشيخ جعفر فى مجملها .

فى وجه (ابن جودة) تكمن احتمالات الصراع والتوالد بأبعادها كافة (الجوع ولهيب النطهى / الماء والنار / النار والقش / القش والعصافير) ، وتحتشد أفعال الحركة كى تضىء رويدا رويدا تفصيلات الحدث ، وتعكس تطور السياق (يكبر / يبتل / يرتمى) ، كما يتوحد المجرد الحسى (الجوع / السرو) لينحلّ فيما بعد فى صورة المرأة التى تلتف فى القش وتسأل العابر المتعجل حينا عن مستوصف للعلاج ، وتوقد حينا آخر نيرانها تحت قدر الطعام النحاسية . بذلك يصير وجه ابن جودة عنصراً بؤرياً لعوالم شتى من التحولات والتداعيات ؛ ولذلك فهو يتحول فى النهاية - بإيعاز خفى من طبيعة التطور السياقى فى القصيدة - إلى ملجأ كونى أليف ، تنعكس فيه الطبيعة فى صورتها البسيطة الأولى (فى كل حاضرة يرتمى القش فى وجهه والعصافير) ليظل نامًا فى جوهره القار عن صفاء وتناغم أصيلين فى توجهات النموذج الإنسانى الذى يجسده أو يعبر عنه .

يتكرر النموذج نفسه بشكل آخر فى قصيدة (توقيع) ، من خلال التقنيات الشعرية الثابتة نفسها ، التى ينتظمها مبدأ (التدوير) بوصفه قيمة مهيمنة على مستوى الصوت أو مستوى الصورة أو مستوى السياق ، من حيث التكرار والتواتر والاستطراد .

« فى أى جرف بعثر منكفئاً نازفاً ، أدركته الرصاصة فى الكتف ، ما قال شيئاً . إلى آخر الليل ينزف فى مخفرٍ حجرى ولف عليه الحصير المدمّى » .

- - - - - -

« يأيها الماء خذنى إلى الجرف أحفر فى صخره وجهه ، أو أعلق فى النخل أوراقه لافتات » .

- - - - - -

« يأيها الماء خذنى إلى الجرف أنشر موج القميص الذى اخترقته الرصاصة » .

« أكتب اسماً طوته الملفات فى مخفر حجرى ولُفّ عليه الحصير المدمّى » .

- - - - - -

« يأيها الماء خذنى إلى الجرف أحفر فى عتمة النخل ، مترعاً صحفا ينبت العشب فيها أعلقها رايه » .

- - - - - -

« يأيها الماء خذنى إلى الجرف أحفر فى الصخر وجهاً » .

(توقيع)

إن تراكم عناصر المشاهد السياقية فى صورة بعد أخرى على هذا النحو الذى يعتمد تكنيك (التبادل) و (التوازى) فى حركة دائرية ، لابد أن يُعَدّ مؤشراً إحصائياً منبها إلى طبيعة نوع معين من (الأداء الشعرى) الذى يعتمد الفاعلية التراكمية على أساس من التنويع والتعديل فى كل مرة ، وسيلةً للتعبير النابض والمؤثر عن ذكرياتٍ معقدةٍ تراكمت لا شعورياً ، وخلفت - من خلال أسلوب التشكيل - حقيقة أكثر شمولية مما تقدمه كل من هذه الصور على انفراد ، أو ساعدت على خلقها .

وفى هذه الحالة يكون المبدأ الذى ينتظم علاقة الصور بالسياق هو المبدأ القائم على أساس أن الصورة الشعرية بقدر ما تضىء موضوع السياق ، وتساعد على كشف فاعليته الدرامية ، ودفع حركته إلى أمام خطوةً خطوة ، فإن السياق ينمو ويمتد بالقدر نفسه ؛ ذلك القدر الذى يسمح له بالسيطرة تدريجياً على انتشار تلك الصور ، وانتظام حركتها فى إطاره الداخلى[١٤] .

وفى قصيدة (هبوط أبى نواس) يلعب هذا النوع من التراكم والتكرار والتواتر دوراً أكثر ذكاء وتعقيدا فى إضاءة المفارقة المعهودة بكل أبعادها (الغياب / الحضور - الدنو / التنائى - التوحد / الفقدان) . . الخ

ويمكن أن نضع مخططا قريب الشبه بالمخطط الأول لتوضيح المحك الوظيفى المشترك بين الصورة البؤرية فى القصيدة والسياق العام :

جنان { انتظار / اندحار / انتحار } ← مستوى (المعنوى)

جنان {
الغزالة الطريدة .
القطار المارق .
الرماد فى الريح .
اللهب الخابى .
العشب اليابس .
اندحارنا أمام باب صامت .
تخشب الأرجل .
الغبار فى الأسرة .
الفراغ فى المرآة .
كل قدح محطم .
كل امرأة غادرة .
كل وردة آفلة .
النيازك العمياء فى انحدارها الزائل .
} ← مستوى (المحسوس)

. . . الخ

(جنان) هنا هى الصورة البؤرية فى القصيدة ، وهى صورة تتشكل على مستوى (المعنوى) من خلال علاقة ثلاثية مبدئية :

جنان < انتظار . / اندحار . / انتحار .

وتتحلّ هذه الصورة على مستوى (المحسوس) فى عدد لا نظير له من الصور التى تتراص وتتراكم جنباً إلى جنب ، وفى تدفق عارم ،

ودون توقف يُذكر ، لتعود فى النهاية إلى مبدئها الذى يختصر فيه الشاعر تجربة الصراع فى صورة العلاقة الثلاثية المجردة .

ويتوزع القصيدة صوتان : صوت الشاعر ـ صوت أبى نواس ؛ فى حين يتوزع صوت الشاعر نسقان إيقاعيان ينحو أولهما (فعولن/بحر المتقارب) منحى (النجوى أو الخطاب) فى حين ينحو الآخر (مستفعلن/بحر الرجز) منحى (الوصف أو التصوير الحسى) ، ويتفاعل هذان النسقان على أكثر من مستوى لكى يدفعا إلى مركز الدلالة بصورة الشاعر/العاشق (١) متوحداً وملتحماً فى صورة الشاعر/العاشق (٢) حيث ينسرب الماضى فى الحاضر ، ويصير وجه (جنان) معشوقة أبى نواس امتداداً حلمياً لوجه (ابتهال) أو وجه (ليل الإذاعية) معشوقة الشاعر .

« معا نقتفى أى لمع ، ونهبط سلمنا الرطب . . »

- - . - . - .

« اقتلعنا عن البصرة القدم المتشبث ، لكننا حين قلنا : ابتعدنا اقتربنا وأسى التلفت شيمتنا والتوجس ».

- - . - . - .

« معاً نقتفى ركبها المتراقص فى غيمة من غبار ، وما اقترب الوجه من وجهها فى طوافك ، لكنه الوهم ديدننا » .

و :

« كل وردة آفلة جنان ، وانتظارنا الباطل فى الأمسية ، اندحارنا أمام باب صامت ، تخشب الأرجل فى هبوطها السلم ، والغبار فى الأسِرَّة الفراغ فى المرآة » .

- - . - . - .

« وانتظرنا
ولم تعد جنانْ
وقيل رجعٌ ماكرٌ جنانْ
وقيل لمعٌ عابرٌ
وعدنا » .

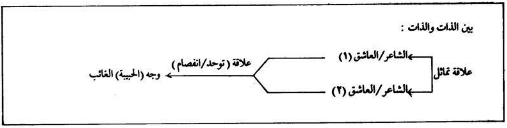
(هبوط أبى نواس)

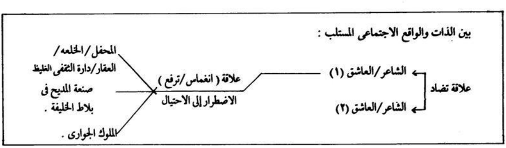
ويتبادل صوت أبى نواس (النسق الإيقاعى الثالث فى القصيدة) وصوت الشاعر دور (الحركة المفصلية) التى تسمح للسياق الشعرى بالتحول من النسق الإيقاعى الأول (فعولن) إلى النسق الإيقاعى الثانى (مستفعلن) .

وتظل المفارقة الدرامية الأليمة (الغياب/الحضور ـ الدنو/التنائى ـ التوحد/الفقدان) تلمع بين حين وآخر فى هذه الجملة التقريرية الدالة .

« ماكنتما اثنين
إذن ، فلن تكونا واحداً يوماً » .

ويقترب حسب الشيخ جعفر فى هذه القصيدة التركيبية الرائعة على مستوى الإيقاع من النسيج البوليفونى (المتعدد التصويت) ، حيث يشترك لحنان أو أكثر لهما الدرجة نفسها من الأهمية ، فى نحت هارمونية العمل ، وتحقيق أكبر قدر ممكن من التفاعل والتكامل بين العناصر الميلودية ، والعناصر المصاحبة ، فى حين يحقق على مستوى السياق نجاحاًمماثلا فى تأصيل البعد الدرامى للقصيدة الشعرية من خلال توكيد جدلية الفعل الإنسانى ، تاريخياً وسياسيا ، بين الذات والذات من ناحية ، وبين الذات والواقع الاجتماعى المستلب من ناحية أخرى .





ويعمل تشابك الترابطات البصرية والسمعية واللونية فى تشكيل بنية (الصورة الكلية) عند حسب الشيخ جعفر على تأصيل الوعى الجمالى بمعطيات الإدراك الحسى ، التى تسعى بدورها ـ عن طريق التحام النسيج الإيقاعى والنسيج السياقى فى نسيج واحد محكم ـ إلى إضاءة عنصر الدلالة إضاءة تدريجية .

ـ ٤ ـ

تمثل علاقة (الاتصال/الانفصال) إذن جوهر الصراع الدرامى فى قصائد حسب الشيخ جعفر الأخيرة ، حيث « توجد قوتان فاعلتان : قوة الجذب أو الشد ، وقوة الإبعاد أو التنافر . فبالجذب تتكون نوى من المادة أشد صلابة ؛ وبالتنافر تبتعد ذرات مفردة عن دائرة النواة ، فتنشأ عن ذلك حركة دائرية حول النواة الثابتة »[١٥] . وهذه الحركة الدائرية المنتظمة حول مركز ثابت هى ما تفسر طبيعة الصراع الدرامى فى قصائد الشاعر ؛ فالصراع الدرامى ينشأ دائماً وينمو ويتطور وفق نمط ثابت فى شعر حسب ، ولا يخرج ـ فى أغلب الأحوال ـ عن إطاره المعهود ؛ هذا الإطار الذى تفرضه حركة الدائرة على مستوى الصوت والسياق والحدث ، ومن ثَمّ على مستوى الاختيار النهائى أو الدلالة .

« أحاول منك اقتراباً وأهرب ،
آتية فى الصدى
الصخر والبحر وجهك
آتية فى التشتت
أوقفنى فى السؤال التفاتك ،
والشاحب المتستر » .

ـ . ـ . ـ . ـ

سومين؟ صاحية فى دخانى ، وماضية فى زمانى
. . . » الخ
(النيزك)

إلى قوله :

« **أدرى أننا فى الذرة الأولى التقينا وانفصلنا ، فأنا أرقب كوناً آخرا يجمع نصفينا الغريبين ،**

يدانا النار والموجة

فى غربتنا الغربية ،
الضغطة فى (الباص) على الكف التقاء غابر فى اللهب البكر ،
ارتجاج الشفة ، البوح صدى زلزلة فى كوكب منقرض ،
فى الكهف باق حجرٌ يحمل شيئاً من تقاطيعك خطته يدى ،
فى الصخر رجعٌ منك . . .
عودى امرأة سومين ، عودى امرأة ! . . »

الفعل الدرامى هنا (هذا الفعل الثابت والمحبط) ليس فعلاً صاعداً بالمعنى الدرامى المعروف لهذه الكلمة ، ولكنه فعل استاتيكى ، يخضع بشكل دائم إلى نمط واحد من الأقواس والمنحنيات ، والعلاقة بين طرفى الصراع (وجه البطل أو الفاعل/وجه المرأة الحلم أو المفعول) لا تنمو دائماً وفق سياق متدرج لحدث محدد فى الزمان والمكان ، ولا تخضع لتفاعلات اجتماعية أو حياتية تتأصل جذورها فى تربة الواقع الموضوعى والتاريخى ، ولكنها تخضع ـ فى المقام الأول ـ لفاعلية الدوران الثابت الذى تفرزه (الرؤية الكونية الحلولية) زماناً أو مكاناً . أما الفاعلون الآخرون فيأخذون ـ فى المعتاد ـ دورا ثانوياً فى دائرة الصراع الدرامى بين الوجهين الأساسيين، سواء كان هذا الدور بالسلب أو بالإيجاب. وهذا ما يكشف عن أن المظهر الوحيد الفاعل لعملية الصراع فى القصيدة هو تلك الحركة الباطنية المنسربة فى تدفق وعنف بين طرفين دالين ، يشى أحدهما بالتحول الأسطورى المستمر لوجه المرأة الحلم أو (المفعول) ، فى حين يشى الآخر بحركة (الفاعل) التى تتلبسها طبيعة السحر أو الحلم .

وهذه الحركة الباطنية ، بما تنطوى عليه من فعالية تراكمية لكثير من عناصر السياق التى تتبادل مواقعها ومدلولاتها ، بما تنطوى عليه من أشكال (التوازى) و(التضامن) و (التنويع) و (القفزات) ، وبما تنطوى عليه من إيقاع متكرر وصور أو مشاهد متواترة ومنتظمة ، وأفعال مضارعة مشحونة بالحركة والإيحاء ، تكشف عن طبيعة درامية خاصة لما سماه « أنتونان آرتو » بالدراما الميتافيزيقية ، أو لما أشار إليه « ميشال ليور » حين قال إن « الأسطورة والخيال والموسيقى تؤلف الشكل اللحمى فى الدراما الفكرية المعاصرة ، تلك الدراما التى تتحالف فيها الواقعية الدقيقة ، واللاواقعية الأكثر جرأة ، حيث يصور التاريخ والميثولوجيا كافة الشواغل المعاصرة ، بل ويدفعها إلى أقصى حدودها »[١٦] .

هنا قد يتآزر (الدرامى) و (الملحمى) معاً ، لخلق هذا النسيج المتفرد من أشكال الصراع الرمزى الذى يرتكز على المراسلة والشبه بين الطبيعى والأسطورى ، وينم فى طياته عن حركة (الواقع الأسطورة) التى تشفُّ عند تحليل أبعادها عن جوهر المفارقة الدرامية الحقيقى ؛ تلك المفارقة التى تكمن جذورها بالضرورة فى تربة الواقع الاجتماعى والسياسى ، وإن عبرت عن نفسها فى شكل (الدراما الأسطورية) ، التى تتمثل النجاة من خلالها فى الانتصار الشامل على النقص أو التناهى . وهذا النقص أو التناهى هو ما يعكسه الشاعر فى صورة (الاغتراب) بما هو إشكالية اجتماعية ، وفى نمط الاستجابة الذى يتأرجح بين الانسحابية والتمرد الطوباوى ، وينتهى بنوع من الاستعذاب الصوفى الخفى لمشاعر (الإحباط البطولى) حيث يتوحد الشاعر فى شخصيات (فاوست/هاملت/دون كيشوت) ـ كما سبقت الإشارة من قبل .

فى هذا النموذج الخاص من التعبير الدرامى فى القصيدة ، لا يتشكل صراع حاد بين قوى بعينها ، أو ضد قوى بعينها ، وإن كان هذا الصراع كامنا بصورة أساسية فى طبيعة هذه القوى . ومن هنا تختفى أو تكاد محكّات التماسّ والصدام بين أطراف الصراع الدرامى فى القصيدة ، ولاتشى المفارقة الدرامية بنفسها فى صورة حادة وقاطعة ، بقدر ما تشى بنفسها فى دوامات متوالدة من حركة الفعل ونقيضه ، فى إطار زمنى أسطورى ملتبس ومتداخل العلاقات .

هذا هو الشكل الدرامى الخاص الذى يوائم بين طبيعة التجربة الشعورية من جهة ، ويتواءم مع طبيعة التشكيل الجمالى للموقف الإنسانى الذى يتبناه الشاعر فى قصائده ، من جهة ثانية[١٧] .

قد يقترب حسب الشيخ جعفر ـ كما يقول بعض الباحثين ـ من شكل القصيدة السومرية/البابلية القديمة ، من حيث توثيقه للصيغة الروائية ـ الدرامية للقصيدة ، أو من حيث متابعة الشاعر السومرى والبابلى القديم فى امتلاك الواقع عن طريق خلق الأسطورة ، ولكن الواقع الاجتماعى والحياتى الشخصى دفع بحسب الشيخ جعفر إلى هذا الاختيار المضمونى والجمالى كى يعبر من خلاله عن (اغترابه على مستوى الذات والجماعة) . كذلك يتبدّى هذا الاغتراب فى إضاءة المفارقة الدرامية الثابتة (الاتصال/ الانفصال) ؛

وتحليل بعديها ، الذاتى والاجتماعى ، جد مختلف عن واقع الشاعر السومرى أو البابلى القديم . من ثم وجب التحفظ على فصل عنصر التشكيل الجمالى عن سياقه التاريخى والاجتماعى ، أو تحليله بمنأى عن هذا السياق .

ولكن كيف يتآزر (الدرامى) و (الملحمى) معاً ، لخلق هذا النسيج المتفرد من أشكال الصراع الرمزى أو الدراما الأسطورية ؟

تمثل القصيدة عند حسب الشيخ جعفر مشهداً عاماً يتبادل فيه الكل والأجزاء دفع عجلة الصراع الكامن فى حركة القصيدة الداخلية . ويتشكل هذا المشهد فى مضمون متكامل من عدد التفصيلات واللقطات التى تسهم كل واحدة منها فى بناء الكل . ويعمل هذا (المونتاج البنائى) فى القصيدة على خلق إحساس حيوى بالقلق والتوتر ، كما ينطوى أيضا على إمكانية خلق حركى وإيقاعى على درجة كبيرة من الفعالية . ويستعيض الشاعر بعملية (المونتاج) بوصفها تقنية ملحمية فى الأصل عن نمط الخط الصاعد فى الدراما التقليدية ؛ كما أنه يخلخل ـ بشكل سافر ـ من بنية الزمن التقليدية ، كى يمزج بحرية كاملة تقريباً بين أزمنة شتى . ومن ثمّ تصبح القفزات المفاجئة أحيانا بديلا دراميا عن حتمية التطور المتدرج للحدث . ويلعب الحوار والسرد (المونولوج الداخلى) ، جنباً إلى جنب ، دوراً متآزرا فى بثّ الرؤية الدرامية ، وإثراء فاعليتها الشكلية ، والكشف عن محتواها الداخلى .

فى قصيدة (الرباعية الثالثة) يقول حسب الشيخ جعفر :

« نفرتيتى فى آخر الليل تأوى إلى غرفتى الرطبة الحجرية فى ثوبها الغسقى ، انحنت واحتوتنى ، هممت بتقبيلها ، قهقهت وهى تختض ، أبصرت أسنانها الصفر تسقط :
« (خذنى إلى صدرك الرحب ،
فى الصبح يطفو على وجهى الملكى الصبا الأبدى ،
إحتضنى !)
وفى لمعة البرق أبصرت أثوابها الغسقية تنحلُ عن مومياء .
وقربتنى امرأة العزيز ، والدمقس يشوى راحتىّ ،
اندفعت أفخاذها المليئة ، البغىُ فى التاكسى ، انتشرنا كالصدى فى هدأة الشوارع الشتوية ، الساعة دقت دقةً فدقةً فى البرج :
(هل تسمح أن تعيرنى لفافة ؟)
واقتربت فى خفر أشعث تعطى فمها الأدرد
(اسمعْ ! ربما تعوزنا زجاجة أخرى . .
وفى الشقة أختى ، إنها أكبر منى ، إنما ليس كثيراً ،
اعطنى لفافة ! . . منذ أسابيع تركت السجن) » .

- . - . - . -

« على البحر تلقى بزائرها فى القرارة فى كل فجر ؛
لقدكنت آخر أسرى القبائل ؛ طوقتها دون أن أدخل الكهف ، لما تزل تأخذ الزينة الملكية ، لما أزل واقفاً قرب أفخاذها ! (البار) ملآن كالعادة ، القىء فى أوجه ؛ قل لراقصة البار هل ترتضى القروىَّ عشيقاً لخمس دقائق ؟ » .

(الرباعية الثالثة)

هنا يحاول حسب الشيخ جعفر ـ من خلال التدوير ـ خلق بنية درامية مركبة ، تتداخل فيها الأماكن والأزمان المختلفة ، وتقوم فى الأساس ـ إذا استعرنا عبارة « مارينيتى » فى بيانٍ له عن (المسرح المستقبل) ـ على خلق انسجام سيمفونى فى الوعى الحسى للمتلقى .

وفى هذه القصيدة ، كما فى غيرها من قصائد حسب الدرامية المركبة ، تحل (القفزة المفاجئة) محل (الخط الدرامى الصاعد فى اتجاه واحد) ، ويتبادل السرد والحوار إضاءة لحظة الحدث الدرامى ، كما يلعب التراوح السياقى بين أنواع الضمائر من ناحية (المخاطب ـ المتكلم ـ الغائب) ، وسيادة بعض الصيغ والأساليب ـ على المستوى الصرفى ـ من ناحية ثانية (الاستفهام ـ الأمر) دوراً آخر فى المزج بين الوظيفة الانفعالية أو العاطفية الغنائية والوظيفة الإشارية الملحمية ، أو التنويع بينهما .

وفى قصيدة (خيط الفجر) يحاول الشاعر ـ بدرجة أقل ـ خلق هذا النوع من الدراما المركبة عن طريق التنويع فى استخدام بعض الفاعلات الدرامية السابقة ، كالمنولوج ، والديالوج ، والتضمين المسرحى من كُتّاب آخرين ، والمونتاج ، وغيرها ، على نحو يساعد فى النهاية على دفع عجلة الصراع الكامن تحت السطح إلى النقطة التى تشى عندها المفارقة الدرامية القائمة من قبل (الاتصال/الانفصال) بنفسها .

« وأقول لنفسى :
تشبهها ! »

- . - . - . -

« أدعو نادلة (البوفيت) إلى قدح ، وأطوقها ،
وأقول لعل فى البدن المتقلب بين يدى الأمس منها أمواجاً
أو عشباً أنبته الجرف المتصدع » .

- . - . - . -

« لا أدرى ، مكتوبٌ أن أترقب عند رصيف ما !
(لكن ماذا تترقب ؟)
لا أدرى فأنا أتوسل منذ سنين أن ألقى شيئا يدعى حباً أو موت الحب ! »

(خيط الفجر)

إذن ، فدرامية الرؤية الشعرية ، وكيفية البناء الشعرى ، يتبادلان دائماً على حد سواء التأثير والتأثر فى إطار الكشف عن كل من المظهر الجمالى والمظهر الدلالى للتجربة ، كما هو شأن المؤلف المسرحى حين يتحرر من الخضوع للواقعية الخارجية ـ على حد تعبير يونسكو ، إذ يحاول أن يخلق عالماً شعرياً على غرار المسرح البدائى ، وأن يتحدث عن الإنسان فى مستوى أعمق . إن الشاعر كذلك ، مدفوعاً بحساسيته الخاصة تجاه الواقع الشخصى والاجتماعى ، وبرؤيته التى تفرضها عليه طبيعة تجربته ، يحاول أن يخلق عالماً مسرحيا أو دراميا على الغرار نفسه ، وذلك حين يتحرر من الخضوع للشروط نفسها ، وإن ظلت هذه الأطر الخارجية تمثل النبع الخفى فى تشكله ، وظل إبداعه الشعرى فى دلالته الأخيرة انعكاساً أميناً لكيفية تعامله مع تلك الأطر وطرائقه فى تشكيلها أو تركيبها .

وقد حاولت هذه القراءة النقدية ـ فيما حاولت ـ أن تصل إلى شفافية التركيب البنائى للقصيدة الشعرية عند شاعر معاصر ، يتميز بين معاصريه بقدر كبير من الأصالة والوعى ؛ كما حاولت ـ ما وسعها ـ ألا تفصل بين شقى هذا الوعى كليهما (الجمالى ، والاجتماعى) ، وأن تكتنه بقدر الإمكان قوانين البنية الداخلية للنص ؛ تلك القوانين التى تنتظم شبكة علاقاته ، وتعمل بشكل جوهرى وفعّال على كشف طبيعة الموقف ، وطبيعة تشكيله .

الهوامش

(١) انظر المسرح والمسرح العكسى . مسرح الطليعة/المسرح التجريبى فى فرنسا .
تحليل ليونارد كابل برونكو لقوالب الدراما الحديثة ، ص ١٩٩
ترجمة/يوسف اسكندر ، مراجعة/د. أنور لوقا .
صدر عن دار الكاتب العربى للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧ .

(٢) راجع محمد الجزائرى : الغربة والحزن المكثف ؛ دراسة فى شعر حسب الشيخ جعفر . ويكون التجاوز ؛ دراسات نقدية معاصرة فى الشعر العراقى الحديث . منشورات وزارة الإعلام ١٩٧٤ ، من ص ٤٣١ إلى ص ٤٧٢ .

(٣) انظر . جيرد براند : العالم والتاريخ والأسطورة . ترجمة د. عبد الغفار مكاوى . المجلد الرابع ـ العدد الأول من « فصول » . أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر ١٩٨٣ . ص ١١٤ . .

(٤) د. محمد عاطف غيث : قاموس علم الاجتماع . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩ . تحليل مصطلح الاغتراب Alienation ص ٢٠ ، ص ٢

(٥) جيردبراند : العالم والتاريخ والأسطورة . المصدر السابق ، ص ١١٤ أيضاً .

(٦) انظر تعريف « ميرتون » للتمرد Rebelion . أنماط التكيف الخمسة . كذلك انظر تعريفه للانسحابية Retreatism . د/سمير نعيم أحمد : النظرية فى علم الاجتماع ؛ دراسة نقدية . دار المعارف ، ١٩٨٢ . الفصل التاسع ، البنائية الوظيفية ، ص ٢٠٢ وما بعدها .

(٧) راجع د. عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب . دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٧٦ ، الفصل الثالث ، الاغتراب فى المجتمع : الواقع أسطورة . ص ٧٦ .

(٨) المصدر السابق نفسه . الفهرس التحليل ص ٢٣١ .

(٩) انظر فراس السواح : مغامرة العقل الأولى ؛ دراسة فى الأسطورة : سوريا وبلاد الرافدين . دار الكلمة للنشر ، ص ٢٩٩ ، ص ٣٠٠ .
« وأنانا هى إلهة الحب والخصب عند السومريين ، وبها ارتبطت مظاهر تبدل الطبيعة ؛ لأنها رضيت مختارة أن تهبط فى درجات الموت السبع إلى العالم السفل ، لتضمن للطبيعة نظاماً تتعاقب فيه الفصول تعاقباً يحفظ استمرار الحياة النباتية على الأرض ؛ وهى برغم كل غرامياتها وممارساتها الجنسية فإن لقب العذراء لم يفارقها أبداً » .

(١٠) محمد الجزائرى : ويكون التجاوز . منشورات وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٤ ، ص ٤٧٠ . وراجع كذلك هوامش ديوان (زيارة السيدة السومرية) ـ منشورات وزارة الإعلام العراقية . سلسلة ديوان الشعر العربى الحديث ، ١٩٧٤ ، ص ١٣٢ .

(١١) راجع هوامش ديوان (عبر الحائط : فى المرآة) ـ منشورات وزارة الإعلام العراقية . سلسلة ديوان الشعر العربى الحديث ، ١٩٧٧ ، ص ١٣٥ .

(١٢) رومان جاكوبسون : مفاهيم . القيمة المهيمنة . نظرية المنهج الشكلى . فى نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة إبراهيم الخطيب . مؤسسة الأبحاث العربية . ص ٨٢ ، ص ٨٣ .

(١٣) سيسيل دى لويس : الصورة الشعرية . ترجمة/أحمد نصيف الجنابى/مالك ميرى/سلمان حسن إبراهيم . الفصل الخاص بأنماط الصور الشعرية ، ص ٩٠ .

(١٤) المصدر السابق نفسه ، ص ١٠٠ .

(١٥) راجع هوامش ديوان (عبر الحائط فى المرآة) ، ص ١٣٧ . (قصيدة النيزك) .

(١٦) ميشال ليور : الدراما . ترجمة/أحمد بهجت قنصة . منشورات عويدات . بيروت/لبنان . الطبعة الأولى ، آب ١٩٦٥ ، ص ١١١ ، ص ١٦٩ ، ص ١٧٠ .

(١٧) لا تفلت من هذه الطبيعة للرؤية الدرامية عند حسب الشيخ جعفر إلا بضع قصائد قليلة ، لا تمثل فى مجموعها بنية الدلالة العامة لشعره فى مجمله . ومن هذه القصائد على سبيل المثال : « فى أدغال المدن » و « توقيع » .
ولاحظ وجوه الاختلاف بيننا وبين أحمد عز الدين فى تفسير طبيعة الموقف الدرامى وأبعاده فى شعر حسب الشيخ جعفر . راجع أحمد عز الدين : سيادة الموقف الدرامى داخل القصيدة العربية . مجلة الأقلام ، العدد الثانى ، تشرين الثانى ١٩٧٧ .

اللسـانيـات
وأسسها المعرفية*

تأليف : عبد السلام المسدى

عرض : محمد عبد المطلب

لا شك أن دراسة اللغويات تحظى بعناية كبيرة من الدارسين فى الغرب أو فى الشرق ؛ ذلك أن مراقبة الظاهرة اللغوية يحتاج إلى جهد من نوع خاص قد يهتم بوقائع الأشياء ، وقد يهتم بتصوراتها الذهنية ، ومن ثم كان هناك إلحاح على استخلاص الخواص الأساسية والمميزات النوعية فى مستويات الدراسة الثلاثية : اللغة ، اللسان ، الكلام .

واللغة نظام قائم بذاته وبنيان خالص يضم تحولات داخلية تظهر بنائية الفكر الذى نستشف منه كيفية تحركه وعمله الاستقرائى أو الاستنتاجى ، والذى يؤكد أن اللغة تستقر فى ذهن المنتفع بها على وجه يجعلها ملكة ترسخ بناها وهياكلها كأنها السجايا الفطرية .

ولكل ذلك كان لدراسة اللسانيات أهمية خاصة قديما وحديثا ، وكان للعرب فيها دور بارز حيث قدموا للفكر الإنسانى تدقيقا وتفصيلا لدراسة اللغة قلما نجده عند غيرهم من الأجناس الأخرى . وليس معنى هذا أن نغلق الباب ونقول عندنا ما يكفينا ، فالمعرفة بما جد ضرورة لا يحتمها البحث العلمى فحسب بل يحتمها الواجب القومى أيضا .

والحق أن المؤلف الذى نعرض له يمد أبصارنا إلى خارج حدود الحلقة العربية لنرى صورة لحركة التفكير اللسانى لا شك أنها تخصب ما نجده عندنا من دراسات لسانية ، كما لا شك أنها تفتح أمامنا أبوابا جديدة نلج منها إلى الحداثة بكل تجلياتها . والكتاب يقع فى ثمانية فصول متدرجة بدءا من إشكالية العلم ، وانتهاء بلغته ، وختاما بأهمية الدراسة فى مجملها .

الفصل الأول
فى إشكال العلم

ويوضح المؤلف أن علم اللسـان قد صـار بمرتبـة العلم الكلى ، وتخلص نهائيـا من الاستهانـة به ، ومن ثم أقبـل طلاب الجـامعات المتقدمة علميا على اقتحام ميدانه .

ويلاحظ المؤلف تخلف الركب العربى عن مواكبة التقدم فى حلبة علوم اللسـان ؛ لأن إحساسنـا بأهميـة هذا الميـدان مازال فى خـطاه الأولى . وليس معنى هذا انعدام البحث اللسـانى فى مراكـز البحث العـربى ، ولكن المقصود انعـدام إشعاع الفكـر اللسـانى فى الـوطن العربى ، وأسباب ذلك ترجع إلى مايلى :

أولا : اكتمال علوم اللغة عند العرب حتى عدت علومهم فى اللغة مضرب الاكتمال ، وأصبح العربى يجد حرجا فى استمداد دراساته اللغوية من غير البيئة العربية ؛ وهذا السبب ذو طابع نفسى حضارى نتيجة عدم تيسـر الاطـلاع عـلى حقـائق علوم اللسـان فى العصـر الحديث .

ثانيا : أن رجال البحث اللغوى قد ظل تصورهم للسانيات محصورا كليا أو جزئيا فى حقل الصوتيات ، وهى قـاصرة وحـدها فى إدراك الحدث اللغوى ، وبلوغ محركات الظاهرة الكلامية . ولما كان جانب الأصوات من أدق ما ضبطه العرب فى علومهم اللغوية فقد تدعم لدى العربى إجمالا بما يوحى بالغناء عن اللسانيات .

ثالثا : المعركة بين الوصفية والمعيارية . حيث تولدت عنها مشـاكل زائفة أربكت الدعاة إليها باعتبارهما شحنتين متنافرتين على الرغم من أنها مقولتان لا تنتميان - فلسفيا - إلى نفس المنطق المبدئى ، أو الحيز التصورى ؛ فليس لزاما أن تقوم بينهما علاقة تصادم أو تلاؤم .

رابعا : اطراد الـظن بأن اللسـانيات فى أوسـاطنا العلميـة والأدبية والثقـافية إنمـا تستمد طـرافتها وشرعيتها من عكـوفها عـلى دراسة

اللهجات . وقد وظف بعض المستشرقين وبعض اللسانيين العرب ذلك توظيفا خرج بـه عن مقاصـده العلمية الخالصة ؛ من حيث اختلاط الأمر ببـواعث استعمارية أحيانـا ، وبواعث دينيـة أحيانـا أخرى ، ومذهبية أحيانا ثالثة ؛ مما جعل هناك كثيرا من الريب الحافة بعلم اللهجات التى انسحبت على اللسانيات .

خامسا : أن بعض الباحثين العرب فى حقول اللسانيات يعمدون إلى الكتابة باللغة الأجنبية ، وذلك يـزكى عائقـات النهضة اللسـانيـة فى الواقع العربى .

وينضاف إلى ذلك أن بعض اللسانيين العرب يرغب عن متابعة ما يكتبه البعض الآخر ولا سيما بالعربية .

كما ينضاف - أيضا - ازدهار الدراسات القطاعية وضمور البحوث النظرية ؛ فخفيت أبعاد البحث اللغوى المعاصر حتى كان المتتبع من المريدين لا يتصور للسانيات آفاقا كلية تنحو بها نحو المعارف الكلية .

الفصل الثانى
(فى موضوع العلم)

ويبدأ المؤلف هذا الفصل بالتأكيد على أن اللسانيات علم موضوعه اللغة ، ومن البداهة أن يحدد العلم موضوعه تحديدا مفهوميا . وتحديد موضوع العلم غير تحديد العلم . وقد اختار المؤلف أن يبدأ بتعريف مـوضوع العلم عـلى تعريفـه لذات العلم ؛ لأن الأول يضـطلع به العارف بالعلم ؛ أما الثانى فيقوم به ناقد العلم حالما يستكشف مقولاته واستدلالاته . فاللسانيات يتعين فى حقها أن تعرّف الظاهرة اللغوية أكثر مما يتوجب عليها أن تعرّف نفسها .

لقد كان اللغويون من فقهـاء اللغة يضعـون المسلمات المنهجيـة فيستقى منها الفلاسفة ما به يؤلفون النظرية اللغوية الكليـة . وقلما حرص اللغويون عبر التاريخ على استبقاء حقهم فى التنظير المجرد إلا رواد الحضارة العربية الإسلامية .

وقد اطرد فى العرف البشرى تعريف اللغة بأنها جملة رموز متواترة بين أفراد المجموعة البشـرية التى تتحـول بفعل الـرابط اللغوى إلى مجموعة فكرية حضارية . وهذه الرموز تمثل ضربا من التسليم الضمنى بين مستعمليها . ثم إنها ترتبط فيها بينها بقوانـين ، تنصهر بفضلهـا الرموز الجزئية فى شبكة من القواعد المجسمة لبناء اللغة الكلى .

والمؤلف يعنى فى هذا السياق بـالمنطق الفكـرى أكثر من عنـايته بمظاهره الإجرائية ؛ فحدّد موقف القدماء ـ من خلال ذلك - بأنه آتى أقرب للسكون ، ولهذا اعتبروا قواعد اللغة قارة ؛ فهى تجنـح نحو البقاء ، ولذا فهى ذات سمة أبدية . وترتب على ذلك أن اتسمت كل الدراسات الماضية (بالنظرة الصفـوية) ؛ أى المحـافظة عـلى صفاء اللغة ، وكل خروج على ذلك يعتبر تجنٍ على اللغة وأهلها . وقد ولد هذا كله ، المقاييس التقنينية التى تحكم الاستعمال ، حتى وصل الأمر إلى ربط تحريف اللغة بانحراف الخلقة .

وكل هذا يمثل أول الركنين فى تعريف القدماء للظاهرة اللغوية ؛ وهو محور الهوية الذاتية .

أما الثانى فهو محور الهوية الوظيفية .

لقد كانت الفكرة المطردة حول وظيفة الظاهرة اللغوية متمثلة فى أنها تعمل على كشف ما فى الفكر البشرى من معان وتصورات ؛ فغايتها من الوجهة الوظيفية التعبير عن عملية التفكير بما يفضى إلى تـطابق مضمون اللغة مع مادة العقل ، وبهذا تكشف اللغة عن عمليتين : عمليـة تصوير الفكر المتكلم ، وعمليـة الفكر المتفهم لمادة الفكـر المبلغة ؛ فعلاقة الفكر باللغة فى تصور القدماء تتحدد جدلا بما يئول إلى معادلة متسلسلة مؤداها أن اللغة هى التفكير يتحرك ليحرر نفسه فيدرك ، ثم يدرك نفسه بنفسه ؛ فلا فكر بلا لغة ولا لغة بلا فكر .

ولكل هذا أسبغ القدماء على اللغة خصائص الإطلاق ؛ فقربوا بينها وبين فكرة الروح تقريبا مجازيا عند الوضعيين منهم ، وحقيقيا عند الغيبيين ؛ فاللغة روح والكلام تجسيد ؛ وهذا التجسيد يجرى عليها عوارض الزمان والمكان من تآكل وانحلال وفناء ؛ وهذا يفسر كيف أن الإنسان - فى تقدير السالفين - يشوه اللغة باستعماله لها .

من هنا نتبين المنطلق المبدئى الذى على أساسه حدد الفكر البشرى قديما تصوره للظاهرة اللغوية . وبوسعنا الآن استجلاء مقومات الفكر اللغوى الحديث فى تعريفه للغة ، وضبطه للعلاقة الحاصلة بين قطب المعيار وقطب الاستعمال . ويرى المؤلف أن هذا الاستجلاء سيكون متمثلا فى مبدأ الثنائية المنطقية التى تفصل حد الظواهر بواسطة رسم بناها عن حدها بواسطة ضبط وظائفها .

لقد أقامت اللسانيات جوهر تعريفها للظاهرة اللغوية على مفهوم العلامة من حيث هى (دليل) يكتسب دلالته باتفاق عارض يضفى عليه قيمة الرمز دون أن يحوله إلى رمز ؛ فالعلامات تحكمها - فى هذا السياق - عـلاقـات من التـوافق و التـطابق ، ومن الاختـلاف أو التضاد ، ومن التناظر أو التباين ، من خلال علاقات تتجاور أفقيـا وتتراكب عموديا ، فإذا هى نسيج متكتل الأبعاد . وليس للسانى من مهمـة سوى استنبـاط الشبكة التصنيفية التى تقوم عليهـا الظاهـرة اللغوية ، مما يتيح له استطلاع مقومات الانتظام الداخلى عبر اكتشاف النواميس المحددة لبنية اللغة ، والمحركة لوظيفتها فى آن واحد .

أما التعريف الوظيفى للظاهرة اللغوية فيتحدد بأنها أداة الإنسان إلى إنجاز العملية الإبلاغية فى صلب المجتمع ، مما يطوع تحويل التعايش الجماعى إلى مؤسسة إنسانيـة تتحـلى بكـل المقـومـات الثقـافيـة والحضارية .

ويتضح فى مقامنا ما تنبنى عليه اللغـة . فهى فى ركنهـا الأول أصوات ، والأصوات علامات دالة يطلق عليها (الفونيمـات) ؛ وهى تترابط منسجمة فى تكامل بحيث تشكل البنية الصوتية ؛ وكذلك الألفاظ إذ تولد (البنية المعجمية) ؛ والجمل إذ تفضى إلى (البنيـة التركيبية) . ومن كل ذلك تنبع (البنية الدلالية) .

وتعدد البنى ـــ على أشكالها المختلفة ـــ هو الذى ينتهى بها إلى أن تصبح (نظامـا) . والنظام إذا تعـدّد فصار أنـظمة ، ثم تكـاملت الأنظمة فى نسق متوائم ، حصلنا عندئذ على (جهاز) . وبهذا تعد اللغة جهازا . ومعلوم أن شرط كل جهاز أن تكون حـركته الكليـة حصيلة انسجام متواقت بين آليات مختلفة .

والجهاز اللغوى فى ارتباطه بوظيفته التى هى الإبلاغ ، يتحول إلى مؤسسة تقوم على عقد ضمنى بين أفراد المجموعة البشرية المتآلفة . وهكـذا يتأكـد كيف نستطيـع - من الناحيـة المعرفيـة - ربط الحـد العضوى بالحد الوظيفى فى شأن الظاهرة اللغوية .

ويمكن على هذا الأساس أن نقدر أن اللسانيات قد أبرزت تعريف اللغة بوظيفتها التى هى الإبلاغ ، ثم لما عملت على تفسير تحقق هذه الوظيفة انكبت على فحص المقومات التكوينية ؛ فأردفت إلى التعريف الوظيفى تعريف اللغة بنيويا ؛ فاكتملت حلقة الدائرة منطقيا من حيث أسس الحد . وإذ تعرف اللغة بغايتها ينتقص فى حقها أن تكون هى فى نفسها غاية ، إنما هى وسيلة أداء ؛ هى مطية تركبها الرسالة الدلالية الجامعة بين شخصين على أقل التقديرات العددية .

واستغراق العمق الأنطولوجى يجعلنا نرى اللغة باعتبارها العامل الجوهرى فى إخراج الإنسان الفرد من عزلته الوجودية ؛ أى هى مركز التقاء الفرد بالفرد ؛ وليس هذا ممكنا بغير الإنجاز الوظيفى للغة .

يتضح إذن أن الفكر اللغوى القديم قد استقر على عقد علاقة مخصوصة بين المعيار والاستعمال . أما وجهة نظر اللسانيات فإنها تفضى إلى تقدير معاكس ؛ أى على فلسفة غائية أكثر مما هو مقام على فلسفة علّية . بمعنى أن الاستعمال من حيث النشأة فى الوجود يسبق المعيار[1] .

ويجب هنا أن نضع فى الاعتبار ثنائية الآنية والزمانية . فالألسنة البشرية تتطور تطورا قد يكون غير ملحوظ لبطئه الشديد ؛ إذ إن التغير لا يتوقف إلا إذا حدث توقف عن الاستعمال ، ومن ثم فهو يختلف فى درجته وكثافته . ومادام الناس يتحدثون باللغة على فطرهم فإن حركة التغير اللغوى تبقى هى الأخرى على سجيتها . فإذا أدركوا من الحضارة ما به تنشأ لديهم العلوم والصنائع ظهرت المؤسسات المعرفية ومنها (النحو) ، من حيث هو العلم الكلى الذى يقبض على أزمة المؤسسة اللغوية فيذعن لها المستعملون ؛ فوظيفة النحو هى الخروج بالمعيار من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل .

لقد قام النحو العربى أساسا كابحا لجموح التفاعل بين المؤسسة اللغوية وناموس الزمن الطبيعى ؛ فالنحو فى أصل نشأته امتثال دينى مذهبى أكثر مما كان تطلعا من تطلعات الفكر نحو عقلنة الحدث اللغوى .

ولما كان النحو فى جوهره معياريا يؤكد فى ذاته قانون (ما يجب) ، فإنه يتضمن فى منعطفاته بالاستتباع الحتمى إقرارا بأنه تقنين مغاير لـ (ما هو كائن) بالفعل ، أو لما هو صائر بالقوة . فالنحو إذن وازع يردع طبيعة الأمور فى فطرتها الخلقية ، شأنه شأن كل القوانين الوضعية فى الحياة الجماعية . ولذلك كان هو محاولة تقييد حركية الصيرورة الزمنية . وعليه يجوز لنا أن نقرر بأن النحو - فى تاريخ الحضارة العربية - هو موقف لا من اللغة ذاتها ، وإنما هو موقف من خصائصها الملازمة لها . وأبرز تلك الخصائص التغير والاستحالة ، فالنحو إذن موقف من تغير اللغة وليس موقفا من الظاهرة اللغوية فى حد ذاتها : لها أو عليها . فالنحو على نحو من الأنحاء إقرار بالظاهرة واعتراف بها .

والنحو بمفهومه الأعم ، اسبق إلى اتخاذ اللغة موضوعاً للعلم . ولكن اللسانيات ـــ وإن شاركته مادة العلم - فإنها قد غيرت أسلوب تناولها ؛ وهذا الذى أكسب اللسانيات شرعية العلم المستقل بذاته ، لكنها لا تنفى علم النحو ولا تنقصه . إذ لا معنى للبحث اللسانى ما لم نستنبط نظام اللغة عن طريق استخراج مؤسستها النحوية ؛ فالنحو قائم على (ما يجب أن يكون) ، واللسانيات قائمة على (ما هو كائن)[2] .

الفصل الثالث
(فى بنية العلم)

يلج المؤلف إلى الأنساق الدلالية فى الكون ويوضح أنها ثلاثة :

١ ـــ الدلالة الطبيعية : وفيها يقرن العقل حقيقة ظاهرة بحقيقة غائبة متخذا من الأولى دليلا على الثانية ؛ فعلاقة الدال بالمدلول علاقة السبب بالنتيجة .

٢ ـــ الدلالة المنطقية : وفيها يتحول الفكر من الحقائق الحاضرة إلى حقيقة غائبة عن طريق المسالك العقلية بمختلف أنواعها . ونعت هذا الضرب من الدلالة المنطقية يرجع إلى وجوه التحصيل فى المنطق من حيث هو تصور مطلق ، ومن حيث هو تصور معرفى يردف إلى لفظ (العلم) فيكون (علم المنطق) .

٣ ـــ الدلالة العرفية : وفيها لا يتسنى للعقل البشرى من تلقاء مكوناته الفطرية أو الثقافية أن يهتدى إلى إدراك فعل الدلالة ، إلا إذا ألم سلفا بمفاتيح الربط بين ما هو دال وما هو مدلول ؛ وهذا الإلمام من المواضعات التى يصطنعها الإنسان إما بإعمال الروّية ، أو باتفاق السلوك .

والدلالة العرفية تنشىء نظاما علاميا ، لكنه بذاته ليس نظاما سببيا . وفى هذا يختلف عن نظام الدلالة الطبيعية والمنطقية ؛ فالعلاقة تبدأ منعزلة ثم تتجمع مع جنسياتها ، لتكون نواة انتظام ، قد لا يبلغ أى درجة من التعقيد ، لبساطة مركباته[3] .

الفصل الرابع
(فى حدّ العلم)

يرى المؤلف أن مقومات الحدث اللغوى تقتضى بعض المستخلصات ، أهمها فى هذا النطاق أن العلاقة تنطوى على القصد ؛ إذ يقتضى دستورها الدلالى توفر النية فى الإبلاغ ؛ وفى هذا تتميز عن القرينة ؛ لأن القرينة تشمل كل شىء يدرك مباشرة ، فيفيد دلالة تتعلق بغيره ، أما العلامة فإنها تدل بوضع هو اصطلاح متفق عليه تصريحا ، أو مسلم به ضمنا . ولا يكون أمر المتلقى للعلامة إلا قاطعا ، فهو إما عالم بالاصطلاح فمستفيد إذن بفحواها ، وإما هو جاهل فلا ينفعه اجتهاد فيها ولا تأويل بشأنها[4] .

فإذا جئنا إلى الرمز ألفيناه ينبنى قبل كل شىء على الخصيصة التشكيلية ، لأنه بمثابة ما يقوم مقام غيره ، وبذلك يمتاز الرمز بإحداث وقع الصورة التى يتخذ رمزا لها ؛ فاتخاذ صورة الأسد تعبيرا عن مفهوم القوة يدعم فكرة تحويل الشىء من دلالته بذاته على ذاته إلى دلالته بذاته على غير ذاته .

ومن شروط تحقق الرمز طواعيته لهذه الدلالة على غير ذاته ، وهى طواعية مزدوجة ، بعضها ذاتى بما ينبثق منه من طاقة تعبيرية أو إيحائية ، وبعضها موضوعى بما يتوفر لدى المتلقى من قابلية التمثل للربط بين الرمز وما يرمز إليه .

والأصل فى العلامة أن تكون عرفية ، كما أن الأصل فى الرمز أن يكون منطقيا . ولكن قد تزدوج دلالة العلامة فتكون عرفية طبيعية ، مثلما تزدوج دلالة الرمز ـــ أحيانا ـــ فتكون منطقية عرفية ؛ وهذا يؤدى إلى حقيقتين :

الأولى : أن مفهومى العلامة والرمز يستوعبان كل أنساق الدلالة فى الكون .

الثانية : أن دائرة العلامة تنفرد بنمط الدلالة الطبيعية ، وأن دائرة الرمز تنفرد بنمط الدلالة المنطقية ، ثم يشتركان فى قاسم العرفية .

وبادىء ذى بدء فى هذا المقام - يقرر المؤلف - أن مبدأ الاعتباط المحض فى اقتران دوال اللغة بمدلولاتها يعد الوجه الخلفى لدعامة العرفية ضمن أنساق الدلالة الكونية . فإذا استحضرنا ما آل إليه الأمر فى شأن العلامة والرمز تحقق أن الأنظمة التواصلية مبنية على مبدأ التراكب بين الأنساق الإخبارية ؛ أما الظاهرة اللغوية فأساسها النظام الاصطلاحى ؛ فاللغة تجنح عموما نحو التماثل مع متصور العلامة ، فتكون اللسانيات قطب الدوران فى العلامة العرفية ؛ ففى اللغة الاصطلاح أساسى ، والطبع والمنطق فرعان عليه ، وفى غير اللغة من الأنماط التواصلية الطبع والمنطق أصلان ، والعرف فرع عليها ؛ فالأنظمة العلامية - غير النظام اللغوى - لما كانت عناصرها التكوينية الأولى منجذبة نحو أحد الاقترانين - الطبيعى والمنطقى - فإن طاقتها الاستيعابية من - حيث الدلالة - لا تتسع بقدر اتساع النظام اللغوى الذى هو منجذب بطبعه نحو الاقتران العرفى ؛ فاللسانيات تقبض معرفيا بزمام العلامية ؛ لأن النظام اللغوى هو النظام العلامى الأوفى ؛ فهو الأصل بالتقدير والاعتبار .

الفصل الخامس
(فى مادة العلم)

فى مراتب الظاهرة اللغوية نجد أن اللسانيات تهتم بتولد الحدث وبلوغه وظيفته ، ثم بتحقيقه مردوده عندما يولد رد الفعل المنشود . وهكذا يكون موضوع علم اللسان اللغة فى مظهرها الأدائى ، ومظهرها الإبلاغى ، وأخيرا فى مظهرها التواصلى . ومما هو شائع بين اللسانيين أن مادة علمهم ليست الكلام ولا اللسان ، وإنما هى اللغة . فالحقل المعرفى متقيد بالبحث عن القوانين العامة التى لا تفارق الظاهرة اللغوية إطلاقا فى أى لسان تجسمت ، ومع أى كلام تحققت ، وبأى مصر وعهد نطق بها الناطقون ودرسها الدارسون ، فهى ما اصطلح عليه بالكليات اللغوية .

والمعنى بمراتب الظاهرة اللغوية هو جملة التجليات التى من خلالها يدركها العقل بحسب تصورات اختبارية متميزة . واستعمال مصطلح الظاهرة يعنى إطلاقه على جملة المستويات التصورية . ومعلوم من الناحية المنطقية أن الكليات الذهنية تتحدد بمراتب ثلاث : مرتبة الظاهرة العامة ، ومرتبة الظاهرة النوعية ، ثم مرتبة الظاهرة الفردية ؛ وهذا مبدأ كلى يعم كونيا الأشياء والوقائع والظواهر .

فلفظ الكلام يقترن بمستوى الظاهرة الفردي بحيث لا يضاف إلا إلى الفرد الناطق به . ولفظ اللسان يمثل مرتبة الظاهرة النوعية فيضاف إلى الأقوام ؛ أى إلى المجموعات البشرية المشتركة فيه . أما لفظ اللغة فيقترن بمرتبة الظاهرة العامة ؛ فيكون فى أذهاننا - حال إطلاقه - مضافا ضمنيا إلى البشر كافة ، وكلها يطلق عليها (الظاهرة اللغوية) .

ومن الواجب بعد ذلك تحسس مقومات الظاهرة اللغوية من خلال تجلياتها فى الذهن ؛ فعالم اللسان عندما يعرض لمنزلة اللغة يكون هدفه المبدئى استقراء أمر الخصائص المطلقة التى ينضوى تحت حقائقها النشاط اللغوى الإنسانى فى مستوى تجريدى من خلال كون اللغة بناء صوتيا وعملا فيزيولوجيا وفعلا نفسانيا ، ثم ظاهرة اجتماعية ، ثم هى أخيرا حقيقة تاريخية .

وأول ما يلفت الناظر فى دقائق اللغة وأسرار تجلياتها ، أن للمجاز وزنا وثقلا فى حياة اللغة . والمعنى بحياة اللغة جانبها الوظيفى الأول ، وهو الاستخدام النفعى عند التعامل التلقائى ؛ فاستعمال اللغة يقتضى تعريفا مزدوجا للألفاظ بين دلالة بالوضع الأول وهى الدلالة الحقيقية ، ودلالة بالوضع الطارىء وهى الدلالة المجازية التى تعتبر دلالة منقولة ومحولة .

فأمر التحول الدلالى إنما يستند إلى قانون الحاجة ، والحاجة تولد الوسيلة ، بل وتولد العضو المنجز لها . ولما كانت اللغة صيرورة حية على درب الزمان لزم أن تكون لها نوافذ مفتوحة على مضاعفات الوجود والحضارة .

الزاوية الأخرى التى يفحص من خلالها مشكل التوالد الداخلى تخص وضع المصطلحات فى المعرفة الإنسانية . وأول أمر فى تولد المواضعات المعجمية طبقا لاقتضاء تولد العلوم والمعارف ، هو تحقق مبدأ أصولى متصل مباشرة بفلسفة العلوم عن طريق إشكاليته اللسانية ؛ وهو أنه لا مناص لأهل كل علم وصناعة من ألفاظ يختصون بها للتعبير عن مرادهم ؛ ولهذه الحقيقة وزن معرفى بما أنها تربط الفكر باللغة من حيث هو يعلق العلم على أدواته الإبلاغية .

وعندما يعرض عالم اللسان لمنزلة اللسان فإنما يدخل إلى مجال تحقيق الظاهرة اللغوية فى علاقة اللغة بالحياة الاجتماعية ، ويساعد ذلك على تصور الصلة بين المستوى التجريدى والمستوى الواقعى ، كما يعين على إدراك خصائص اللغة من خلال الفروق القائمة بين الألسنة ؛ فاللسان لا يوجد خارج المجموعة ، ولكن له أيضا وجود مستقل عن كل فرد من أفرادها .

فإذا تركنا اللسان ووصلنا إلى الكلام ، نكون قد انتقلنا من الظاهرة النظامية إلى السلوك العينى ؛ فاللسان إمكانات قائمة ؛ والكلام تعريف جزئى لبعضها .

ويقوم الكلام على مبدأ الفروق الفردية ؛ أى على اختلاف نطق أبناء المجموعة اللسانية الواحدة . وهناك فروق بنائية على المستوى التشكيلى للكلام من رصيد معجمى ، وتركيب نحوى ، وتصرف سياقى ؛ فما يستعمله الفرد من ذلك لا يتطابق مع ما يستعمله الآخرون ؛ والعامل فى تنويع كل ذلك هو إملاءات البيئة والثقافة والعقيدة والمهنة والظروف المادية والتجربة الشعورية ، فضلا عن مكونات أخرى تخص الذكاء واللباقة وطلاقة الإفصاح . ومن كل ذلك يتكون أسلوب الفرد فى تصريف الكلام .

الفصل السادس
(فى منهج العلم)

إن اللسانيات مدينة بعلة وجودها للمنهج أكثر مما هى مدينة للموضوع . ولذا فإنه صار متعينا أن يحظى البحث فى أسس المنهج بمنزلة الدعامة الأصولية ؛ تلك التى تمس فلسفة العلم ونقد ثماره .

وصار التدوين التاريخى لحركة العلم اللسانى قائما على تعقب الصيرورة المنهجية التى تخللت لحمته . غير أن المسار المنهجى الذى توخته اللسانيات منذ اكتسابها الشرعية المعرفية لا يمكن أن تتضح أعماقه إلا إذا تم ربطه بنشأته التاريخية ، وتمت مقارنته بالمنهج الذى سلكته المعارف اللغوية قبل بروز اللسانيات الحديثة .

ويرى المؤلف من خلال عرضه لمنهج العلم أنه قد سيطر منزعان منهجيان على الحركة العلمية فى القرن الماضى ، وهما منزع الوعى بنواميس الصيرورة التاريخية ، ومنزع البحث عن القوانين المتحكمة فى نظام الظواهر عبر حركة التاريخ . وهذا ينطبق تماما على العلوم اللغوية ، بل لعل هذه العلوم هى التى استوعبت على أكمل وجه ذينك المنزعين ، حتى نراهما منصهرين تماما فى ميدان البحث اللغوى طيلة القرن التاسع عشر . ومن هنا كان المؤرخون يسمون تلك البحوث ـ غالبا ـ باللسانيات التاريخية ، فإن دققوا سموها اللسانيات المقارنة .

والحقيقة أن ما أفاض فيه اللغويون من دراسات النحو المقارن ،كشفا للقرابات اللغوية وتصنيفا للألسنة البشرية ، وإحكاما لشجرة الأنساب ،عن طريق التدرج السلالى بحثا عن الأصل الأوحد المصفى ، إنما كان امتثالا أمينا لتصور مبدئى يخص علاقة الإنسان بالوجود والكون والطبيعة والتاريخ ، مما طفت فقاقيعه على سطح الوعى الفلسفى والعلمى والاجتماعى ؛ فأثمر ظواهرية هيجل ، ومادية ماركس ، ووضعية كونت ، واجتماعية دور كايم ، وتطورية داروين .

لقد انطلق رواد الحركة اللغوية فى القرن التاسع عشر من حقيقة ثبتت مع نهاية القرن الثامن عشر ، فحواها أن الألسنة البشرية تتغير مع الزمن بالضرورة ؛ وتغيرها يفضى إلى انسلاخ صور لها بعضها من بعض حتى تفارق على التدرج هيئتها الأولى كليا . ولأول مرة فى تاريخ المعارف اللغوية يحصل التسليم بأن دراسة تغير الألسنة البشرية تمثل علما قائما بذاته ؛ وهذا ما عمل اللغويون طيلة القرن التاسع عشر على بناء صرحه . ومنذ استقام على الطريق المعرفى المنهج الذى سيقود البحث اللغوى فى إجراءاته التطبيقية ومستنداته النظرية ، لم يكن اللغويون ليعوا أنه لم يكن إلا منهجا من بين المناهج الممكنة ، ولهذا لم يفارقوه ، ولم يحتاروا فى خصه بمصطلح يحده ، إنما الذى بلور التصور الذهنى المناسب هو فردينان دى سوسير .

وعند هذا الحد ظهرت مقولة الزمان التى أنبتت مقولة اللغة الأم من غيابات التاريخ . وقد هال اللغويين ما أوقفهم عليه البحث من تعقد الظاهرة اللغوية فى تفاعلها مع الزمن ، فإذا كل ما قيل عن اللسان الأوحد المصفى سراب لا يغنى . وكل ذلك أكد حقيقة علاقة الإنسان باللغة عبر الزمن . وكم كانت خيبة بعض اللغويين عظيمة حينما أيقنوا أن أبحاثهم التاريخية قد حكمت عليهم بنبش قبور الألسنة دونما طائل .

وإذ تأكد الوعى بهذا المضيق المعرفى مع منتصف القرن التاسع عشر ظهرت محاولة انبرى لها بعض البحاثة اللغويين يعيدون فيها تأسيس علمهم بمراجعة قواعده المنهجية وضوابطه الغائية ، وهم فى معظمهم من الألمان ؛ حيث نادوا بأن تتجاوز اللسانيات التاريخية مجرد وصف التغيرات المتعاقبة ، وأن تسعى إلى تفسيرها بالكشف عن الأسباب المؤدية إليها فى صميم الاستعمال اللغوى .

راح هؤلاء النحاة الجدد يحولون العلم اللغوى من مجراه الوصفى إلى نهج تعليلى ؛ وكانوا فى ذلك مدفوعين بجاذبية المذهب الوضعى السائد ، ولكنهم لم يستطيعوا أن يفلتوا تماما من قبضة المسلك التاريخى ، فكانوا أبناء بررة للنحو المقارن .

فى هذا المناخ المعرفى ظهر دى سوسير ممثلا لثقافة عصره ، وقد شب واكتهل ابنا للغويات التاريخية ؛ فكان فى أبحاثه نحويا مقارنا ؛ ومن هنا أدرك المأزق المعرفى الذى آلت إليه اللغويات التاريخية بما فيها حركة النحاة الجدد ؛ وعلى هذا الأساس جرد المفاهيم المناسبة لإجراء نقده الأصولى ، وذلك عن طريق اشتقاق ثنائية الآنية والزمانية التى هى واسطة العقد فى كل تفكيره . لكن المهم أيضا أنه أرسى القواعد الأصولية للبديل الذى نقض مقولة الزمانية فى سلطتها المطلقة من الناحية المعرفية ، وإن ظل البديل الذى هو الآنية ثاويا وراء حلبة المعارف فى تصارعها وتكاملها ، إلى أن تضافرت الروافد عليه ليبرز على ساحة المعرفة فيمسك بأزمة العلم اللغوى ، ويجر إلى نهجه سائر العلوم بما ولده من رؤية جديدة للظواهر ، هى الرؤية البنيوية من حيث هى المركب الفلسفى الذى تحركه الآنية .

وبين ميلاد الآنية على يد سوسير يمر عقدان تتوازى فيهما تيارات البحث اللغوى ؛حيث نجد على صعيد المقومات المعرفية (جسبرش) يحصر هوية الظاهرة اللغوية فى مستواها الأدائى ؛ أى عند تجلياتها الإنجازية ، فلم يقر إلا بشرعية مستوى الحدث الكلامى بوصفه مقوما للعلم اللغوى .

وبينما كان جسبرش صدى للتطورية الدروينية جاء (فندريس) صدى لعالم الاجتماع دوركايم ، حيث غامر بالتاريخ عبر اللغة من خلال مؤلفه (مدخل لغوى إلى التاريخ) .

وخلال هذه الفترة كان فرويد يغوص فى أعماق النفس البشرية ، فى حين ظهر فى الولايات المتحدة عالم من أصل ألمانى هو (إدوار سابير) . وقد كان لنظرياته شأن فى تطوير اللسانيات من الوجهة المعرفية ، حيث وسم البحث اللغوى بسمة المنهج الذهنى على نحو يعتبر ارتباطا بنظرية الاستبطان النفسى عند فرويد .

وعلى صعيدآخر ، نصادف حركة موازية انطلقت من حقل العلوم الفيزيولوجية وعبرت ميدان علم النفس لتصل إلى علوم اللغة فتنبرى نقيضا للتيار الذهنى بعامة ، وكان منشأها على يد الروسى (بافلوف) .

ثم جاء (جون واتسون) فى الولايات المتحدة ـ وهو عالم نفسانى ـ مؤسسا المذهب السلوكى فى علم النفس نقيضا للمذهب الاستبطانى ، ثم كان (بلومفيلد) الذى تمثل المذهب السلوكى حتى تشبع به ؛ فانطلق يؤسس علمه اللغوى على قواعد ما اكتشفه ، مجسما ما أنجزه (واتسون) فى البحث النفسى .

وقد لعبت البنيوية دورا مؤثرا فى هذا المناخ ،حيث تضافرت المعارف فى توليد المستحدثات الأصولية ؛ فاللسانيات لم تكن إلا إحدى دوائر ثلاث تقاطعت فولدت مجالات مشتركة ؛ والدائرة الثانية هى النقد الأدبى ؛ أما الثالثة فدائرة البحث فى الأجناس البشرية .

وإذا كان سوسيرهومركز الدائرة الأولى ، فإن مركز الدائرة الثانية قد جسمه (جاكبسون) ، مثلما مثل (ليفى ستروس) مركز الدائرة الثالثة .

الفصل السابع
(فى توظيف العلم)

وبداية لا يشك المؤلف فى أن أهمية الدراسات اللغوية الحديثة لم تتبلور إلا منذ دخلت المستخلصات النظرية ، حيث الاستثمار فى تطبيقات استقرائية ، وهى مرحلة تجددت بها مناهج تدريس القواعد اللغوية بعامة ، كما تطور معها أصول التقويم اللغوى ذاته ، بما شمل من تصنيف للدراسات اللغوية اعتبارا بما جد من أفنان ضمن الشجرة اللسانية العامة .

ومن الملاحظ فى هذا الحال أن الدراسات العربية كان حظها أكبر فى الجانب النظرى ، وذلك اتصالا بالجانب التعليمى ؛ وتعليم اللغات يتضمن بدوره معايير مختلفة ليست من الثوابت فى شىء ، ولذا تعذر تسخير العقل الآلى فى تعليم اللغات لاستحالة وضع نموذج رياضى لها ؛ فالمتغيرات إذا استعصت على الحد الكمى والضبط النوعى تعذر قياسها ، ومن هنا كان على معلم اللغات أن يستنير بما تمده به اللسانيات من معارف علمية حول طبيعة الظاهرة اللغوية .

وتعليم اللغات اختصاص بذاته ، وليس هو جوهر اللسانيات التطبيقية ؛ ولكن إذا أدرجنا فى محور تعليم اللغات كل القضايا المتأتية من التخطيط التربوى والقرارات التعليمية مما يتخذ خارج جدران الفصل ، تجلت شرعية حضور اللسانيات التطبيقية فى قضية تعليم اللغات برمتها ؛ تماما كشرعيتها فى علاج العاهات الكلامية ، أو فى فحص النص الأدبى .

إن اللسانيات المعاصرة لما قامت على أساس مبدأ الشمول المعرفى ، ودك حواجز الاختصاصات بوصفها نمطا تفكيريا فرض عنوة ، فإنها قد اقتحمت حوزة الاكتساب : ما اتصل منها باللغة ذاتها ، وما ارتبط منها بالمعرفة والإدراك جملة . والذى فتح لها السبيل واسعة لولوج جدلية التحصيل بكامل الشرعية العلمية ثلاثة أشياء :

أولها : ازدهار اللسانيات التطبيقية .
ثانيها : بروز علم النفس اللغوى .
ثالثها : بروز علم التحكيم الآلى .

وقد وجدت اللسانيات ما وفر لها شرعية التطرق إلى حقل اكتساب اللغة . وقد حدث ذلك فعلا عندما عكف رواد اللسانيات التحويلية ولا سيما فى فرعها التوليدى على استثمار نظريتهم اللغوية فى مطارحة قضية التفكير وعلاقته بالكلام . وأول ما عكف على قضية الاكتساب علم التربية ، وعلم النفس ، ثم علم النفس التربوى ؛ وهو مزيج من السابقين ؛ حيث يقوم بعملية التحصيل باعتبارها إشكالا نفسانيا .

وأول أفنان المعرفة يتناول حقول الإدراك إنما هو علم اللغة ؛ لأنها سبيل شامل وغير مقيد فى كل تحصيل معرفى واكتساب إدراكى .

فنجاح خطط تعليم اللغات موقوف على كل الأطراف المتصلة بها ؛ وأولها المجتمع ممثلا بالسلطة التربوية ، ثم علم اللسانيات التطبيقية ، فالمعلم المباشر فى فصله .

وأول مراتب قضية الاكتساب من الوجهة الدراسية العامة أنه تعلم مباشر لمواضعات اللغة .

المرتبة الثانية فى جدلية الاكتساب اللغوى تتعين بارتقاء الإنسان من ممارسة تلقين اللغة فعليا إلى وصف عملية التعليم وطرقه .

والمرتبة الثالثة تتمثل فيما يسمح به الخوض فيها من تطرق أصولى يتصل مباشرة بجوهر الركائز التى تقوم عليها اللغة .

لقد كان النحو التوليدى تيارا لسانيا ظهر بالولايات المتحدة كرد فعل للمدرسة التوزيعية . وصورة ذلك أن البنيوية فى الدراسات اللغوية قد تميزت فى الولايات المتحدة بسمات نوعية تجلت بخاصة مع مدرسة (بلومفيلد) منذ العقد الرابع من هذا القرن ، حتى أصبحت تعرف فى الوقت نفسه بالمدرسة البنيوية والتوزيعية والوصفية .

ويعتبر هؤلاء البنيويون أن اللغة عادة من العادات تكتسب بالمحاكاة والقياس . أما (بلومفيلد) ومدرسته فقد نبذوا كل عامل نفسانى أو فلسفى فى تقدير الظاهرة اللغوية ، وقاوموا كل اعتبار صفوى حتى نفوا وجود الخطأ فى اللغة معتبرين أن كل ما ينطق به الإنسان (صحيح لغويا) . بينما ركز التيار التوليدى على المستويات القصوى فى الكلام وتجسمها التراكيب والجمل ، معرضا نسبيا عن المستويات الدنيا ؛ وهى مستوى الصرف ، ومستوى وظائف الأصوات ؛ إذ يعتبر التوليديون أن علم التراكيب الذى يدرس صياغة الجملة وانتظامها بين الجمل هو الذى يستطيع النفاذ إلى محركات الكلام .

ويعرف شومسكى اللغة بأنها ملكة فطرية تكتسب بالحدس . وإذا كان الإنسان لا يستطيع أن يتكلم باللغة إلا إذا سمع صيغها الأولية فى نشأته ، فإن سماع تلك الصيغ ليس هو الذى يخلق (القدرة اللغوية) فى الإنسان ، وإنما هو يقدح شرارتها فحسب ؛ وهذا ما يفسر الطابع الخلاق فى الظاهرة اللغوية .

ومن أمهات القضايا النحوية المعاصرة : باب الجملة . وليس من نظرية تركيبية حديثة إلا ولها منطلقات مبدئية تخص دراسة الجملة تعريفا وتحليلا . وإذا ذكرنا أن النحو العربى يكاد يخلو من نظرية واضحة فى شأن الجملة ، ازداد تأكد وصف اللغة العربية من حيث أبنيتها التركيبية حتى يتسنى توظيف اللسانيات فى إعادة تصور النماذج التعليمية التى تعتمد فى تدريس اللغة العربية سواء لأبنائها الذين اكتسبوا بالأمومة إحدى لهجاتها ، أو لغير أبنائها الناطقين بألسنة أخرى (*) .

إن البحث اللسانى اليوم لا يستمد شرعيته إلا من محاولة فهم الظاهرة اللغوية فهما باطنيا عبر إدراك خصائصها الذاتية ، مما يحقق لها غائيتها الأولى ، ألا وهى الإبلاغ والدراسة اللسانية بعامة تمر بمراحل ثلاث :

أ - الدراسة الصوتية .
ب - دراسة الكلمة .
ج - دراسة الكلمة المؤلفة مع غيرها فى أصغر صورة من صور التعبير وهى الجملة .

وقد أشع مفهوم الوظيفة على دراسة الجملة حتى أصبح عنصرا قارا من عناصر تعريفها ؛ فمنذ مطلع هذا القرن أشار (فندرياس) إلى أن

كل جملة تحتوى عنصرين متميزين : أولهما مجموعة الصور المعنوية المرتبطة بتصورات فى الذهن ؛ وثانيها مجموعة العلاقات الرابطة لتلك الصور بعضها ببعض . وهذا ما سمح له بأن يستنتج أن الإنسان يفكر بواسطة الجمل . على أنه يشير إلى أن هذه العملية تحدث فى الذهن بواسطة آليات مكتسبة بدون أن يصحبها وعى ما(٦) .

الفصل الثامن
(فى لغة العلم)

يستخدم المؤلف فى هذا الفصل بعضا من المصطلحات بخاصة من علم المنطق . فمن مفاهيم المناطقة (الحمل والوضع) ، ولكنها - أيضا - من التصورات المبدئية فى كل منهج علمى ينشد بحث الظواهر بوصف بنيتها ، أو بتفسير عوارضها ، أو بتعليل وجودها تعليلا ينحو الأسباب مرة والغايات مرة أخرى .

وإذا كان الموضوع يختلف باختلاف المادة العلمية ، فإن المحمول دوما وبالضرورة خطاب لغوى ، وإذا كان الموضوع ذاته خطابا لغويا فإن صياغة المحمول عليه تنشىء خطابا حول خطاب ، فتشتق لغة من لغة ، فتكون لغة محمولة على لغة موضوعية .

ـ واللغة الموضوعة هى النص فى المحاور الكلامية وفى الأدب والدين والتاريخ . واللغة المحمولة هى خطاب علم اللسان وعلم الأدب وعلم الدين وعلم التاريخ .

ـ فالكتابة تحويل علامى للملفوظ لسانى ، والقراءة تحويل لسانى لمدون علامى .

ـ الكتابة بنية مقولة قائلة ، والقراءة بنية قائلة عن بنية مقولة .

ـ الكتابة خطاب مسند إليه ، والقراءة هى الخطاب المسند .

ـ الكتابة نص بالوضع الأول ، والقراءة نص بالوضع الطارىء .

ـ القراءة بنية حاكية ، والكتابة بنية حاكية ومحكى عنها .

ـ فكل كتابة هى لغة موضوعة ، وكل قراءة هى لغة محمولة .

ومن الجلى أن الظاهرة اللغوية تستوجب بطبيعتها التوسل بالمنهج الاستقرائى أولا وبالذات ؛ فيأتى علم اللسان واصفا للحدث الكلامى المحسوس الذى هو ظاهرة طبيعية ، وفى هذا تكمن أهمية المعرفة اللسانية .

واللسانى إذ ينشد إدراك المفاهيم العامة التى تبيح تأويل الأحداث المستقاة من تحليل اللغات الطبيعية ، يجد نفسه محمولا على تجاوز المنهج الاستقرائى بعد استخدامه ليتكل على منهج الاستنباط ، بالإضافة إلى أن التطبيقات التقنية التى دخلت اللسانيات مجالاتها قد حتمت ضبط أنساق استنباطية على غاية من الإحكام ، مما تمتثل به إلى مقتضيات المعرفة الحديثة .

وهناك رأى آخر يرى أن اللغة مؤسسة اجتماعية تحكمها نواميس مفروضة على الأفراد ، تتناقلها الأجيال بضرب من الحتمية التاريخية ؛ إذ كل ما فى اللغة راهنا ، إنما هو منقول عن أشكال سابقة هى الأخرى منحدرة عن أنماط أكثر بدائية ، وهكذا إلى الأصل الأوحد ، أو الأصول الأولية المتعددة .

ولئن اتسمت البنيوية الأولية بصبغة الآنية فإن لذلك أسبابا ثلاثة :

الأول : الاستقلال النسبى لقوانين التوازن بالنسبة إلى قوانين التطور .

الثانى : الرغبة فى التخلص من العوامل الدخيلة على علم اللسان .

الثالث : أن العلامة اللغوية لما كانت اصطلاحية فإنها لاتتضمن رابطا جوهريا مع قيمتها الدلالية .

وهكذا بدأ واضحا أن العلاقات بين النظام الآنى والنظام الزمانى تختلف فى اللسانيات عما هى عليه فى حقول أخرى حيث لا تشكل البنية اللغوية فى طرق التعبير أى بنية وقائعية حاملة بذاتها لقيمتها وطاقتها المعيارية .

نخلص من هذا أن السمة النوعية للحدث اللغوى تتمثل فى أنه ظاهرة احتوائية بالضرورة ، وتتجلى هذه السمة على مستويين :

أولهما : قدرة اللغة على أن تتبنى ما يصاغ فى أشكالها من أنماط قد تنزاح فى انتظامها عن السنن المطردة لديها ؛ وهذا المبدأ الأساسى مثل ركيزة التواتر فيما يعرف بظاهرة القياس فى اللغة .

ثانيهما : المستوى الذى تتجلى فى سياجه سمة الاحتواء بوصفه طبيعة ذاتية فى الحدث الكلامى ، ويتمثل فى أن اللغة توفر للعقل القدرة على إدراك الشيئين المتقابلين والمتنافرين سلبا وإيجابا فى نفس اللحظة الزمنية ، فى حين يتعذر وجودهما بغير التعاقب ، مثلما كان يتعذر تصور الفكر لهما بغير أدوات اللغة .

خاتمة

يخلص المؤلف من كل ذلك إلى أن المنطلق المنهجى يحدد الغاية التى ينشدها على الصعيد الفكرى والحضارى . ذلك أن منهجه فى هذا القطاع المعرفى المحدد ، هو الذى يكفل ضبط الموقف من اللسانيات بوصفها علما ، ومن رواد اللسانيات بوصفهم علماء ظلوا إلى الآن من طينة غير طينتنا فكرا وانتماء . وهذا هو الذى يكفل لنا تحديد موقفنا من ذاتنا بوصفهاوجودا حضاريا متجذراً فى رواسب التاريخ .

الهوامش

* الكتاب صادر عن الدار التونسية للنشر ـ تونس ١٩٨٦ ويقع فى ١٧٩ صفحة من القطع المتوسط .

(١) هذا معناه أن المنهج الحديث فى الدرس اللغوى يعود إلى ما تعارف عليه قطاع كبير من الدارسين القدامى فى اعتبار الوصفية أساس رصدالظاهرة اللغوية ، وتحكم الاستعمال هو أساس التعامل معها ، وذلك فى مقابل الجانب المعيارى الذى يحكم القاعدة فى الظاهرة ؛ أى أننا عدنا مرة أخرى إلى مواجهة ثنائية بين المعيارية والوصفية .

(٢) الحق أن الكوفيين لم يأخذوا الظاهرة النحوية هذا المأخذ على اعتبار أنها اعتراض للظاهرة الطبيعية ، ففى حين كان البصريون يدعون للعقل ويحكمونه بتنظيم مباحثهم تنظيما منهجيا ، جاء الكوفيون بدعوة مضادة يكون الحكم فيها للسابقة لا القاعدة العقلية ؛ فالأداء العربى فى كل صوره هو النموذج الذى يتم التعامل اللغوى من خلاله ؛ ولا معنى لرفض استعمالورد عن العرب والحكم بشذوذه ؛ فمعيار الصواب والخطأ هو الرجوع إلى ما قيل لا إلى ما يجب أن يقال . ومن هنا أجاز الكوفيون القياس على المثال الواحد المسموع ، ويعتبرون اللفظ الشاذ فيقفون عليه ويبنون عليهالكلام من غير نظر بما كثر أو قل .

(٣) تعرض البلاغيون العرب لأنواع الدلالات من خلال مباحث علم البيان الذى يبحث فى كيفية إيراد المعنى الواحد بطرق عدّة . فالتعرض لأنواع الدلالات يؤكد أنه لا شبهة فى أن اللفظة متى كانت موضوعه لمفهوم أمكن أن تدل عليه من غير زيادة ولا نقصان بحكم الوضع ، وتسمى دلالة المطابقة ودلالة وضعية . ومتى أمكن لمفهومها ذلك تعلق بمفهوم آخر أمكن أن تدل عليه بوساطة ذلك التعلق بحكم العقل ، سواء كان ذلك المفهوم الآخر داخلا فى مفهومها الأصل كالسقف مثلا فى مفهوم البيت ؛ ويسمى هذا دلالة تضمن ودلالة عقلية أيضا ، أو خارجا عنه كالحائط عن مفهوم السقف ، وتسمى هذه دلالة الالتزام وعقلية أيضا . ولا يجب فى ذلك التعلق أن يكون مما يثبته العقل ، بل إن كان ما يثبته اعتقاد المخاطب ، إما لعرف أو لغير عرف ، أمكن المتكلم أن يطمع من مخاطبه ذلك فى صحة أن ينتقل ذهنه من المفهوم الأصل إلى الآخر بوساطة ذلك التعلق . » انظر : مفتاح العلوم - السكاكى - دار الكتب العلمية - بيروت : ٤٠ ، ٤١ » .

(٤) وهذا هو موقف السكاكى أيضا من الدلالة الوضعية ؛ لأن المتلقى إن كان عالما بالمواضعة استفاد فائدة ضرورية ، وإن لم يكن عالما لم تكن هناك استفادة أصلا . ومن هنا لم تكن الدلالة الوضعية قابلة للتفاوت ؛ بل هى دلالة تتطابق فيها العلامة مع ما تدل عليه حتما (انظر مفتاح العلوم ، ص١٤٠) .

(٥) لقد اهتم النحاة والبلاغيون العرب اهتماما بالغا بالجملة من حيث بنيتها التركيبية والدلالية ، بل إن اهتمامهم بالمفرد لم يكن إلا لأنه جزء مكون للجملة ؛ فانصبت الدراسة العربية على الجملة من حيث ترابط أجزائها بواسطة مميزات الجنس والعدد والشخص والإعراب ؛ ومن حيث ما يطرأ على أجزائها أثناء التأليف من تقديم وتأخير ، وذكر وحذف ، وإضمار وإظهار ؛ ومن حيث تغيرها حسب أحوال الانفعال كالاستفهام والنفى والتوكيد والعرض والتخصيص والتمنى الخ . ومن حيث كونها بسيطة ومركبة ومعقدة . (انظر : الألسنة العربية ١ ريمون طحان - دار الكتب اللبنانى بيروت سنة ١٩٧٢ : ٢٤ ، ٢٥) .

(٦) لا يخرج كلام فندرياس هنا عما قدمه عبد القاهر الجرجانى فى نظرية النظم ؛ من أنه نظم لما يدور فى الذهن من معانى وأفكار . وهذه الحركة الذهنية تنعكس فى صورة ألفاظ وكلمات منطوقة أو مكتوبة ، والمتكلم لا يقصد بكلامه إفادة معانى المفردات ، وإنما يقصد إفادة ما بين المفردات من علاقات خلقها النحو بإمكاناته التركيبية ، فالتفكير هو تفكير بالجمل وفى الجمل .

« وكيف يتصور وقوع قصد إلى معنى كلمة من دون أن تريد تعليقها بمعنى كلمة أخرى ؛ ومعنى القصد إلى معانى الكلام أن تعلم السامع بها شيئا لا يعلمه . ومعلوم أنك أيها المتكلم لست تقصد أن تعلم السامع معانى الكلمة المفردة التى تكلمه بها ، فلا تقول : خرج زيد . لتعلمه معنى خرج فى اللغة ، ومعنى زيد ، كيف ومحال أن تكلمه بألفاظ لا يعرف هو معانيها كما تعرف ، ولهذا لم يكن الفعل وحده من دون الاسم ، ولا الاسم وحده من دون اسم آخر أو فعل كلاما » .

انظر : دلائل الإعجاز - عبد القاهر الجرجانى - شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجى - القاهرة ط سنة ١٩٦٩ : ٣٧٥ .

رسائل جامعية

عرض لرسالة الدكتوراه المقدمة من
الباحثة غراء حسين مهنا
إلى كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، قسم اللغة الفرنسية وآدابها
والرسالة بعنوان : « شعر المقاومة منذ الحرب العالمية الثانية »
[دراسة لغوية لبعض النماذج باللغة الفرنسية]

عرض : غراء حسين مهنا

تهدف هذه الدراسة فيما تقول الباحثة إلى بيان الدور الذى يقوم به الشعر فى حياة الشعوب ، فما هو إلا مجموعة من الجهود التى يبذلها شعب ما فى مجال الفكر ليصف أحلامه ويعبر عن آماله وينشد حبه .

على أساس أن أدب « المعركة » هو أدب ملتزم - فالعمل الأدبى يصور المجتمع ، والشاعر ما هو إلا صوت شعبه . .

فالشعر يغير فى كثير من الأحيان من لونه وشكله وفقا لا حتياجات المجتمع الذى يعيش فيه . . وكثيرا ما أثير هذا التساؤل : هل يجب أن يخضع الشعر لمعنى ما ؟ وهل يجب أن تكون له رسالة وأن يكون له هدف ؟

وترى الباحثة أن الحقبة التى اختارتها موضوعا للدراسة ؛ وهى حقبة المقاومة الفرنسية إبان الإحتلال الألمانى ؛ وحقبة المقاومة الجزائرية اثناء حرب الجزائر ، تسمح بدراسة العلاقة بين الإنتاج الشعرى والحياة الجماعية . ولأن القصائد موضوع الدراسة كتبت كلها بلغة واحدة هى الفرنسية ، فقد أمكن للباحثة من معرفة التغييرات الداخلية التى تصيب اللغة نتيجة لا متزاج حضارتين مختلفتين ؛ ويقصد من ذلك المقارنة بين بلدين تعرضتا لحدث تاريخى واحد هو الاحتلال ؛ واستعملتا لغة واحدة للتعبير . وتلعب فرنسا دورا مزدوجا ؛ فهى البلاد المحتلة (فى أيام الاحتلال الألمانى لها) ؛ وقوة الاحتلال (فى الجزائر) فى آن واحد .

وقد فضلت الباحثة دراسة الشعراء الأكثر إنتاجا وشهرة : لويس آراجون وبول إليوار (فرنسا) ، ومالك حداد وهنرى كرياه (الجزائر) .

ولأسباب منهجية بحت ، رأت الباحثة أن تقتصر الدراسة على تحليل اللغة ؛ فتنطلق من الكلمة والتعبيرات والألفاظ لشرح أيديولوجية شاملة ، وتتعرف على الطريقة التى تؤثر بها الأحداث السياسية والاجتماعية فى اللغة .

ولقد انتهت الباحثة ـ نتيجة للدراسة الإحصائية التى قامت بها ـ إلى أنه توجد كلمات وألفاظ أساسية تتكرر كثيرا (الكلمات المفاتيح) ؛ ويرتبط هذا التكرار بالمعنى العام للقصائد . فكلمة إنسان وأرض مثلا ، تجمع كل واحدة تحتها عددا من الألفاظ والمعانى المترادفة ، مما جعل الباحثة تقوم بدراسة ظاهرتين : الترادف أو التكرار ، والتناقض ؛ وكلاهما يلعب دورا مهما فى شعر المقاومة . وأخيرا تدرس الصور الشعرية والرموز . إن هذه الدراسة تهدف إلى وضع النقاط على أهمية الكلمة ، وتطلعنا على سرها ؛ كيف يمكن التعبيرعن أيديولوجية ما بواسطة الكلمات ؟ كيف يكون للشعر قوة الدعوة للحركة ؟ وما دوره فى الصراع مع العدو ؟ إن الأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية قد غيرت من ظروف الشعر ، فكان حتما عليه فى حقبة ما ، أمسى فيها الوطن ممزقا ومحتلا ، والإنسان مهزوما خاضعا ، أن يراجع نفسه .

وفى الجزء الأول : الشعر والمقاومة : تقوم الباحثة بدراسة العوامل التى ساعدت على نشأة شعر المقاومة ، وظروف نشأته ، بعد الحرب العالمية الثانية فى كل من فرنسا والجزائر .

لقد وجدت فى منتصف هذا القرن ـ فى بداية الثلاثينات ونهاية الخمسينات ـ حركة ازدهار شعرى لعب فيها شعر المقاومة دورا

مهما ؛ فقد أصبح للشعر دور وهدف فى الصراع ضد الظلم والطغيان والبؤس . فجأ هزيمة سنه ١٩٤٠ ، واحتلال الالمان لفرنسا ، ظهر أدب المعركة والأدب الملتزم ، وأصبح الشعر يدعو إلى التحرك والمقاومة ، ومزج الشاعر صوته فى صوت الجماعة . ولكننا نستطيع ايضا فى رأى الباحثة أن نقول إن هذا النوع من الشعر ظهر قبل ذلك بسنوات ابتداء من عام ١٩٣٦ . فالحرب الأسبانية ومأساة مدينة جرنيكا ألهبت حماس الشعراء ومشاعرهم ، وغير الشعر فى شكله كما غير فى مضمونه ، وعاد لشكله القديم ، والتزم بالوزن والقافية ، واصبح قريبا من الملحمة أو الأغنية الشعبية . وفى الجزائر ظهر بعد الحرب العالمية الثانية الشعر المكتوب باللغة الفرنسية ، لمجموعة من الشعراء فقدوا لغتهم ، ولكنهم لم يفقدوا وطنيتهم ، وكتبوا فى فرنسا نفسها يندون بالاحتلال ويدعون للمقاومة . وأصبح الشاعر المناضل لا يعتزل عن الناس ولكنه يعيش معهم وإن باعد المكان بينهم . وفى الفصل الأول من هذا الجزء تدرس الباحثة خصائص شعر المقاومة فى كل من فرنسا والجزائر ؛ فهو شعر وطنى ، يمتد بجذوره فى التاريخ ، ويستلهم أفكاره من وقائع وأحداث تمر بالوطن ، كما أنه شعر كان يكتب فى الصحف الوطنيه السرية ويحفظه الناس ويرددونه فى كل مكان . وفى الفصل الثانى تدرس الباحثة وظائف شعر المقاومة : أولا : المرسل « أو الشاعر الذى أصبح المتحدث بلسان شعبه ، المعبر عن آماله وآلامه . وهنا تتعرض الباحثة للشعر الملتزم أو أدب الالتزام الذى يعنى مزج صوت الفرد بصوت الجماعة ، وتصبح القصيدة إذن مرتبطة بالحدث ومعبرة عنه فى صدق وواقعية . ثانيا : « الرسالة » أو القصيدة . إن شعر المقاومة غير كثيرا فى شكل القصيدة ومضمونها . وهنا تتعرض لقضيه طال فيها النقاش ؛ هل شعر المقاومة يعتبر شعر مناسبات ؟ وما المقصود بشعر المناسبات ؟ . شعر المناسبات هو شعر محدود فى إطار زمانى ومكانى ، ولكنه له قيمته الشعرية لأنه يعبر عن لحظة انفعال بالأحداث . وشعر المقاومة هو شعر مناسبات بمفهومه العام وليس الفردى ؛ بمعنى أنه كان يعبر عن جماعة – أو أحداث عامة ، وليست مناسبة شخصية أو فردية .

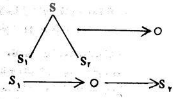
ثالثا : المستقبل « أو القارىء » . كان الإقبال كبيرا على شعر المقاومة فى فرنسا ؛ كان يحفظ ويقرأ فى كل مكان ، أما فى الجزائر فكان الشعراء يكتبون بالفرنسية لعجزهم عن الكتابة باللغة العربية . كانوا إذن يعبرون عن آمال شعبهم ومعركته دون أن يفهم الشعب اللغة التى يتحدثون بها ؛ فكان القراء هم بعض المثقفين الجزائريين أو بعض الفرنسيين المتعاطفين مع القضية .

وبعد هذه الدراسة الأولية لمفهوم شعر المقاومة وخصائصه ووظيفته ، أخذت الباحثة فى التحليل اللغوى الذى اختارته منهجا للبحث . ويسبق هذا التحليل دراسة إحصائية باستخدام الكمبيوتر لتحديد مجموعة من الألفاظ الأساسية .

الجزء الثانى : الكلمات المفاتيح

توصلت الدراسة الإحصائية إلى أن هناك مجموعة من الكلمات تتكرر كثيراً ، ويرتبط هذا التكرار بالمعنى العام للقصائد .

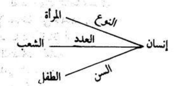
يقوم شعر المقاومة أساساً على وجود شخص يعتبر المالك الحقيقى للأرض وهو الشعب ، (Sujet I) ومالك مزيف أو المحتل (Sujet II) وأرض هى سبب النزاع (Objet) .



(قوة الاحتلال) (الأرض) (الشعب المحتل)

وفى الفصل الأول تدرس الباحثة الأشخاص (Les sujets) ، أما فى الفصل الثانى فتدرس كل ما يتعلق بالأرض (L'objet) .

الفصل الأول : الإنسان :



يفقد الإنسان صفته الإنسانية ويتحول إلى حيوان مفترس يعيش على القتل وسفك الدماء .

توضح الدراسة الإحصائية أهمية الجسم الإنسانى وما يرمز له - فتشير القصائد إلى جسم الإنسان من الرأس حتى القدم (رأس - وجه - عين - فم - أذن - يد - شعر - أسنان - فك - ذقن - ذراع - أصابع - رجل - قدم . . .) - ولكن تبرز الأهمية الخاصة لكلمتى عين وقلب .

(١) العين : ترتبط كلمة عين أحياناً بالإنسان (عيون الشعب - عيون الطفل - عيون الأم - عيون خطيبته . . .) ، وأحياناً بالحيوان أو النبات (عيون الورد - عيون اليمام أو عيون البوم . . .) ، وأحياناً أخرى بالموسيقى (عيون الجيتار) . كما ترتبط أيضاً بالحب (عيون الحب أو الحبيب) . وبالحياة والموت (عيون الأحياء ، عيون القتلة) ، إلى آخره . وتختلف العيون فى لونها فهى تارة سوداء أو زرقاء أو حمراء أو حتى بيضاء ، كما تختلف فى تعبيراتها فتكون تارة شاردة أو ضائعة أو حزينة . وتختلف أيضاً من حيث الشكل فهى عيون واسعة أو عميقة أو مستديرة أو فارغة . وتدل الصفات المصاحبة لها أحياناً على السعادة والضوء والحياة فتكون العين « مشمسة » ، « مضيئة » ، أو تدل على الموت فتكون « عمياء » أو « مقفولة » .

وتنعكس الصور فى العيون كالمرآة ، فتكون العين مصدراً للضوء وانعكاساً له .

وتكتسب العيون أحياناً صفات إنسانية ؛ فتضحك وتخفى وتكذب . كما يوجد ارتباط وثيق بين العين التى ترى والعالم المرئى ، فيقول إليوار :

« أقول ما أرى
ما أعرف
ما هو حقيقى »

(٢) القلب : يكون القلب أحياناً هو « قلبى » أو « قلبك » أو « قلبه » أو « قلبنا » ؛ فضمائر الملكية المصاحبة له تتنوع وتختلف . ويرتبط أحياناً بالإنسان (قلب المرأة الجميلة

العـاريـة) ، (قـلب الأطـفـال السـاذج) ، أو بأشيـاء مجردة (قلب الصمت ـ قلب الكلمات) ، وأحياناً أخرى بأشياء ملموسة (قلب المحيط ـ قلب أشجار الزيتون) .

وهو فى الغالب قلب « قـديم » ، « عجوز » ، « ثقيل » ، « ساذج » ، « مظلم » ، « محطم » ، « منزوع » ؛ فـالصفات المصـاحبـة لـه تنقص من قيمتـه وتُـدينُـه . ونـادراً مـا يكـون « جميلاً » ، « إنسانياً » ، « صافياً » ، «أو حساساً».

ويرتبط القلب تارة بالمكان (شارع قلبى ـ طريق قلوبنا) ؛ ولكنه مكان مغلق ، ضيق (الحدائق المغلقة هى قلوب محاطة بالأسوار) (آراجون)

ويرتبط تارة بالزمان :

« هنا يرقد قلب شبيه بالزمن
يموت كل لحظة من اللحظات القادمة »
(آراجون)

كـما يـرتبط بـالشجـاعـة والإقـدام ، وبالموسيقى ، وبالطبيعة . وكثيراً ما تكون له صفات إنسانية ؛ فيغنى ويتألم ويحج ويضعف ويفقد عقله . . . .

وكـما يـرتبط الجسم الإنسـانى بشعـر المقاومة ، يرتبط به أيضاً كل ما يخص الإنسان من حواس وكلمات وألفاظ .

فنجد بكثرة ألفاظاً تـرتبط بالأصـوات ، سواء كان صوت الإنسان أو الحيوان أو حتى صوت الموسيقى (صوت ـ أجراس ـ ضوضاء صياح ـ هتاف . . .) . حتى الصمت يعنى الاستماع إلى صوت إنسان آخر ؛ فهو صمت الوجود ، الملاحظة والاستماع ؛ فيفقد بذلك سلبيتـه « الصمت هـو صمت العيـون التى تتكلم والقلب الذى ينبض » .

وللموسيقى أهمية خاصة ؛ فهى كلمات القيثـارة التى تغنى ، والـطبلة التى تنـادى ، والأورج الـذى يبكى ، والجيتـار الـذى يتحـدث . . . الإنسان إذن هـو مركـز هذا الشعر ، بجسمه وصوته ، وأيضـاً بحواسـه الخمس ؛ الشم : رائحـة ـ عـطر ـ . . ، السمع : يستمع ـ التذوق ، يذوق ـ طعم ، اللمس ، ولكن النـظر هو أهمهـا جميعـاً : فنجد تدرجاً من الرؤ ية الواضحـة إلى عدم الإبصار أو العمى .

الشعب (أو الانسان الجمع) .

إن كلمة « شعب » تعنى :

ـ إما سكان بلد ما .

ـ أو جزء من هؤلاء السكان ؛ أى الطبقة الشعبية .

ونجد فى شعر المقاومة ذكرا لجميع الأعمال التى يقـوم بهـا الشعب من صيـد وقتـال وزراعة ؛ فنجد العامل والفـلاح والمحارب والجنـدى والخباز والتـاجر إلى آخـره . . . . وهى طبقة شعبية عاملة ، نشيطة خاضعة ؛ ولكنها تمثل قوة فى وجه المحتل .

وغالباً ما تكون كلمة « شعب » مصاحبة لضمير من ضمائر الملكية يـدل على الانتماء للجماعة ، ويكـون الشعب أحيانـاً قويـاً ، « حـراً » ، « نبيـلاً » ، « طـاهـراً » . . . وأحيـانـاً أخـرى « فقيـراً » ، خـاضعـاً ، « عارياً » ، « حبيساً » إلى آخره . . .

ونجد فى شعر المقاومة تدرجاً من « الأنا » الفردية إلى « نحن » الجماعية : أنا + هم = نحن . وينـدمج الفـرد تلقائيـا فى الجماعـة ويصبـح الشاعـر قائـداً لشعبه : كـل شىء يزدوج ، يتكاثر :

« نريد وأقول أريد
أقول تريد ونحن نريد » (إليوار)

ويتعدى « الأنا » فرديته ليصل إلى العالمية لأن « كل الناس لكل الناس » ، فقوة الفرد فى اتحاده مع الجماعة ، وبما أن الشعب يملك القوة والعدد فهو يستطيع أن ينتصر على العدو بسهولة ويسـر . ويتطلع الإنسـان إلى أخيه الإنسان فى أنحاء العـالم ، ويوجـه نداء إلى شعوب العالم ليشاركوا فى الأحداث التى تحيط بهم ، ويروا ما يدور حولهم ، ويتطلعون إلى « الإنسـان الجديـد » ذى الـوجـه الإنسـانى والتصـرف الإنسانى . ويـرتبط هـذا النـداء السلمى للإخاء والحب بنضال الشعوب من أجل الحصول على حريتهم .

ويظل الإنسان بعيوبه وميزاته ، عبداً كان أوسيداً ، محتلاً أو غاصباً ، حراً أو خاضعاً ، مـركزاً لشعـر المقاومـة وعامـلاً أسـاسيـاً فى تكوينه :

« لم نحارب فقط من أجل عَلَم
ولكن حـاربنـا أولاً من أجـل إنسـان : الإنسان »

(مالك حداد)

الفصل الثانى الأرض : تعنى كلمـة الأرض بالنسبة لكل من حداد وإليوار الوطن ـ الأم ، ويعيرونها صفات إنسانية ؛ فهى تسمع وترى وتحس ، كـما أنها غـالبـاً أرض خصبـة ؛ مزروعة .

والأرض هى الأم الحانية ، هى الصـدر العطوف ، هى ذكريات الطفولة ، هى الدار والأهل ، هى المرأة الحبيبة أوالأم :

« بلدى ، أمى
لهما نفس الوجة » (هنرى كرياَه)

ويضيف كرياه :

« لم اعد أعرف
من هى الجزائر
أمى أو الوطن
الشقاء أو أنا نفسى
حتى اليوم الذى رأيت فيه
أن كل ذلك يتشابه »

ولـكن الأرض لـيسـت فـقط فـرنـسـا أو الجزائر ، ولكنها أيضاً مـدريد ، سيـول ـ الهند الصينية ؛ كل بلد يناضل . . .

هى أيضاً أسبانيا ، بلد لوركا .

أما الأرض بالنسبة لكرياه فهى Blida : (بليـدا) بلدتـه المفضلة ، هى البـلد الأم ، هى الجذور والأصل ، هى الطفولة ، هى الميلاد ، هى الشعب ، هى الثورة ، هى النضال . . . هى كل ذلك مجتمعاً .

وتمثل الأرض بالنسبة لأراجون العاصمة « بـاريس » . وهى لا تمثل العـاصمـة فقط ولكنهـا صـورة ورمـز للوطن كله فى ظـل الاحتلال .

فبعد الهزيمـة واحتلال الألمـان لباريس ، عاشت العاصمة أياماً قاسية صورها إليوار فى ديـوانـه ”Les Ames de la douleur“ فباريس جائعـة ، تشكو من البـرد ، تلبس الملابس البالية وتنام وهى واقفة . . . . ولكنها لن تستسلم لليـأس طـويـلاً . وأصبحت بـاريس الموضـوع الرئيسى لشعـر الكثيرين وخاصة آراجون ، ولم تعد باريس مدينة بل كائناً حياً يعيش مأساة شعبه .

وتمثـل باريس بـالنسبة للجـزائريـين بلد الحرية والإخاء والمساواة ، فهم يفرقون بـين العـدو ، المحتـل ، الغـاصب والبلد الـذى عاشوا فيه وتعلموا فيه الحب والحرية .

فلفـرنسـا وجـه مـزدوج : فهى فـرنسـا

الاحتلال ، وهى أيضاً فرنسا الثورة وحقوق الإنسان .

أرض ، بليدا ، باريس ثلاث كلمات ذات طابع إنسانى ، ثلاث رموز للحب والوطن . ويظل الإنسان مركزاً ومحوراً لهذا الشعر سواء كان الشعب أو قوة الاحتلال أو حق الأرض : « الإنسان هو وطنى » (مالك حداد)

الجزء الثالث : دراسة اللغة : الترادف والتناقض .

الفصل الأول : الترادف أوالتكرار :

يعد الترادف أو التكرار من خصائص شعر المقاومة ، ويكون أحياناً ترادفاً شكلياً أو صوتياً أو خطياً . وفى جميع الأحوال له وظيفة مهمة ، هى التقريب بين القصيدة والأغنية مما يساعد على سهولة حفظها وترديدها . كما أن عامل التكرار يلقى ضوءاً أكثر على الكلمة ، ويساعد على التحول من « القول » إلى « الفعل » .

الفصل الثانى : التناقض :

يقوم شعر المقاومة على الرفض وعلى التناقض ؛ فمقاومة العدو تعنى وجود قوة عكسية تواجهه وترفضه . وهذا التناقض فى المضمون ينطبق أيضاً من حيث الشكل ؛ فالإنسان يكون محتلاً أو قوة احتلال ، يكون فردا أو جماعة ، والأرض تكون محتلة أو متحررة ، والزمان يكون الماضى أو الحاضر أو المستقبل ، والعالم يكون عالماً جديدا أو قديما . كل كلمة تتطلب وجود عكسها : حياة/موت ، نور/ظلام ، نهار/ليل ، حب/كراهية . . . .

الجزء الرابع والأخير : دراسة للصور الشعرية والرموز .

معظم الصور الشعرية فى شعر المقاومة رمزية ؛ فالنبات (الشجرة - الجذع) هو الشعب الذى يقاوم تيار المستعمر . . والحيوان يكون أحياناً رمزاً للمحتل (الذئب - النسر - الوحش) ، وأحياناً رمزاً للشعب (الحمل - الطيور) .

كما تقوم بدراسة رموز الألوان والعناصر الأربعة :

- الهواء (الرغبة فى التحرر من الاستعباد والظلم) .
- الماء (يمثل الشعب الطوفان الذى يغرق كل شىء أمامه) .
- النار (تارة نار الظلم والعبودية ، وتارة نار الأمل ؛ أى الضوء الذى يبدد الظلام) .
- الأرض (الوطن - المرأة ؛ الأم أو الحبيبة) .

وهكذا فإن الشعراء الفرنسيين والجزائريين تعرضوا لحدث تاريخى واحد ؛ هو الاحتلال ، واستعملوا لغة واحدة للتعبير ؛ وهى الفرنسية ولذلك نجد فى قصائدهم وحدة فى الفكر والإحساس والشعور ؛ فهم يستعملون الصور الشعرية نفسها ، والرموز نفسها ، وتقريبا الألفاظ والتعبيرات نفسيهما . وبرغم تأثر الشعراء الجزائريين بشعر المقاومة الفرنسى وقراءتهم له ، إلا أنهم احتفظوا بطابعهم القومى وأصالتهم .

وأخيرا فإن الباحثة ترى أن شعر المقاومة لا يمكن اعتباره بأى حال من الأحوال حقبة مغلقة أو مؤقتة لا تحتسب فى تاريخ الشعر ، كما اتهمه البعض بأنه فترة انفعال وقتية ماتت بانتهاء الأحداث التى ساعدت على خلقها .

والدليل على ذلك أنه ما زال يقرأ ويدرس وينشر حتى اليوم . ولم يكن شعر المقاومة رفضا فقط (سواء كان رفضا للاحتلال أو رفضا للأشكال الشعرية السائدة آنذاك) ؛ ولكنه أيضا وقبل كل شىء - كان يعبر عن الأمل والإخاء ؛ فهو نداء سلمى لشعوب العالم كله ، وإيمان بمولد « الإنسان الجديد » .

ملاحظات حول مسألة
العلاقة بين الكم والنبر
فى الشعر العربى *

سعيد بحيرى

لا شك أن بعض الدراسات الحديثة الجادة فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ، قد بعثت روحاً جديدة فى قضية شائكة من قضايا الشعر العربى أوشك أن يطويها النسيان . ولا يرجع السبب فى ذلك فى رأيى إلى تقاعس أصحابها ، بل إلى وعورة دروبها ، والصعوبة الشديدة المتمثلة فى كيفية الإضافة أو التغيير فى بناء شامخ أسهم فيه علماء أفاضل على مدى أجيال متعاقبة . بيد أنى وجدت أنه من الضرورى بعد دراستى لهذه الأعمال أن ألبى دعوة زملائى فى كتابة بعض ملاحظات حول هذه القضية .

إن السؤال الجوهرى هنا هو هل يعد الشعر العربى شعراً كمياً أم كيفياً ؟ ذهب الدارسون للرد على هذا السؤال مذاهب شتى أعرض لها هنا فى إيجاز شديد حتى تتضح جوانب القضية . فقد ذهب المستشرقون إلى أن تفسير العلاقة بين النبروالكم تكمن فى تطور الشعر العربى من النبر إلى الكم ؛ وهذا يعنى أن بدايات الشعر العربى كانت نبرية ثم تطور بعد ذلك تطوراً شديداً فى اتجاه الكم . ولكن كيف حدث ذلك ؟ ومتى ؟ إن الشكل النهائى للشعر العربى الذى وصل إلينا يجعلنا فى حيرة ؛ إذ إن ثمة فجوة واضحة بين المراحل الأخيرة للشعر فى اللغات السامية وبدايات الشعر العربى . ولكن ذلك لم يحل دون محاولة المستشرقين تلمس البدايات فى النقوش ، ولكنهم عادوا بالقضية إلى الجذور ؛ فبدأوا بدراسة الشعر فى اللغات السامية الأخرى ابتداءً ، وخلصوا إلى نتيجة أساسية وهى أنه نبرى فيها ؛ فانتقلوا إلى النقوش والمدونات والأسجاع ، وبدايات الرجز ، ولاحظوا أنها نبرية كذلك ، واجتهدوا فى محاولة إظهار أن الأسجاع القديمة التى كانت تستخدم لازمة صارت تستخدم بوصفها جوهرا إيقاعيا فى الشعر العربى الكمى (سيأتى الحديث عنه فيما بعد) بطريقة منتظمة على مسافات زمنية متساوية ،نتيجة لالتزام بيت الشعر بعدد معين من المقاطع الكمية .

وكان الرجز هو المرحلة التالية . ويرى بعض الباحثين أنه أساس الوزن الكمى فى العروض العربى وليس بداياته فحسب ؛ فيرى هويشر أنه من الرجز ذى التفعيلة المتكررة يمكن أن تنشأ الأبحر ذات التفعيلة الواحدة أيضاً ، مثل : السريع والكامل والهزج ، وذلك قبل أن يعرف الشاعر المزاوجة بين التفعيلتين أو تعتاد الأذن السماع لها ؛ إذ إن ذلك يحتاج إلى مرتبة تالية من التحضر[٢].وهذا يعنى أن الرجز يمثل المرحلة السابقة للشعر الكمى مباشرة ، وأن البحور البسيطة،أى المتكونة من تفعيلة واحدة متكررة،نشأت أولاً ثم نشأت الأبحر المركبة بعد ذلك . ويذهب هويشر إلى أن أقدم البحور التى نشأت عنه السريع والكامل والهزج ثم الوافر ثم البسيط والطويل والمتقارب والخفيف ثم المنسرح (ويرى أن تكوينه غريب) ، ثم الرمل والمديد . . الخ .على حين يرى جولد تسهير أن الرجز هو أصل الشعر العربى الذى تطورت عنه البحور الأخرى . وهو يبنى نظريته على أن الرجز كان يقفى فى جميع أجزائه ، أما البحور الأخرى فلم تكن تقفى إلا فى آخر كل بيت أو شطرة إذا كان البيت مصرعاً[٣] . غير أن ثمة رأياً يعود إلى مرحلة أبعد من مرحلة الرجز ؛ فالحداء ــ كما يقول د. عونى عبد الرؤوف ــ الذى كان كاملاً أصلاً فى نشأة الرجز ، بما أوجده من الجوهر الإيقاعى المنغم ذى التفعيلتين والنبر على آخرهما ،يمكن أن يكون سبباً فى نشأة غيره من بحور الشعر وبخاصة الصافية منها[٤] . ويدعم رأيه بالاستناد إلى حركة الدابة ؛ يقول : إنما الاعتماد فى هذا ــ فيما أرى ــ على حركة الدابة السريعة الحركة أو

• يتعلق هذا البحث بالقضية المثارة فى العدد السابق (الواقع الأدبى ــ مراجعات) والمتصلة بمشكلة دور النبر فى الشعر العربى .

بطيئتها ــ وعلى بدء الشاعر فى محاكاة هذه الحركة ؛ فأحياناً يبدأ بحركة القدم اليمنى ، وأحياناً يبدأ الحداء مع نقل القدم اليسرى بالنسبة للناقة ، أو يبدأ مع حركة الخيل البطيئة أو السريعة ، أو يبدأ فى وسط الحركة . وهكذا يمكن أن تنشأ هذه الأوزان جميعاً باختلاف استعمال الجوهر الإيقاعى المزدوج ، ومدة الفصل الزمنى بينه وبين ما يليه[٥] فالشعر العربى الكمى قد ورث إذن عن الشعر النبرى والأسجاع جوهر الإيقاع والقافية . وقد أكدت دراسة النقوش العربية ثم النصوص المسجوعة أيضاً أن الكيف هو أساسها ، ولوحظ أن الوزن لا ينتظم فيها إلا باتخاذ الوزن الكيفى مقياساً . ويقول ، د . عونى أيضاً : ويلاحظ فى الأسجاع انتهاؤها بالقافية التى صارت أساس الشعر العربى العمودى ، ووجود لازمة إيقاعية بكل بيت تقريباً ، وهى التى تحفظ للأسجاع إيقاعها المنغم ، وإن كانت لا تأتى بصفة مضطردة ، ولا بعد مسافات زمنية متساوية الطول ؛ ونعنى بها توالى مقطعين بصورة متلازمة أولهما قصير ، والآخر متوسط منبور[٦] .

ويلاحظ هنا محاولة تلمس هذا الجوهر الإيقاعى الذى سمى بالوتد فى النصوص القديمة إذ عليه معول النبر ــ كما سأشير فيما بعد ــ فى نظرية فايل . ولكن ما سبب هذا التحول من الكيف إلى الكم ؟ أو كيف تطور الشعر العربى من مراحله الأولى (مع ملاحظة إصرار غالبية المستشرقين على أن أقدم نظام للشعر العربى هو الرجز ، وما هو إلا سجع منظوم مقفى) إلى ما وصل إليه من أوزان عروضية كمية ؟ وقد نظروا فى تفسير هذه النقلة إلى طبيعة الحركات فى اللغة العربية من جانب ، وإلى الحياة البدوية الرتيبة للشاعر من جانب آخر . فالسبب الرئيسى عندهم إذن يكمن فى قلة عدد الحركات القصيرة والطويلة فى اللغة العربية المشتركة على نحو أدى إلى تحديد عدد القوالب المقطعية الصوتية التى يمكن أن يستعين بها الشاعر فى النظم ، فضلاً عن الحياة البدوية الرتيبة التى يحياها الشاعر بالبادية ، وذلك بتأثيرها فى إيجاد الجوهر المزدوج المكون من مقطعين والنبر على ثانيهما (ب ـُ) ؛ وهو الجوهر الموجود فى جميع الأوزان العربية ، وهذا ما ورثه الشعر العربى الكمى عن سلفه النبرى وعن الأرجاز القديمة والسجع[٧] . وقد لخص هارتمان آراء المستشرقين فى تفسير اختيار العرب لأوزانهم العروضية الكمية ، وهى لا تخرج فى مجموعها عن الربط بين الشاعر والبيئة والتكوين النفسى ، أو بين الشعر والغناء[٨] . وهكذا تبقى الحلقة الأساسية للانتقال فى الشعر العربى من الكيف إلى الكم مفقودة . وليست محاولات تلمس النبر فى جوهر الإيقاع والقافية سوى جهود تحتاج إلى نظر ومراجعة . ولا يمكننا أن نلقى باللوم على الرواية والرواة ، إذ لا نمتلك شواهد كافية لإدانتهم ؛ فالشعر الذى وصل إلينا رواية ومشافهة تام البناء ، ولا يبين عن المحاولات الأولى التى مر بها ما سبقه قبل أن يصل إلى هذه الصورة الكاملة ، ولا ندرى ــ على التحقيق ــ إن كانت الرواية هى السبب فى فقد ما قبله لعدم قدرة الحفاظ والرواة على الاحتفاظ به فى ذاكرتهم أو انصرافهم عنه لقلة جدواه بالنسبة لهم ؛ فهم ليسوا مؤرخين ولا يسعون للتاريخ ، وإنما يسعون إلى رعاية ما يعجب الناس ويطربون له . ومن الذى يطرب لمحاولات بدائية لم تقترب بعد من الكمال والجمال اللغوى الذى ينشدون[٩] ؟

وسواء كان الرجز أم غيره هو الأساس فى نشأة الشعر الكمي فإن محور الدراسة التى أعرضها بعد قليل هو أن ثمة جوهر إيقاع ، يتكرر قبله عدد معين من المقاطع أو بعده بصورة منتظمة ، هو الأساس فى نشأة الأوزان الكمية العربية التى تختلف فيما بينها فى عدد هذه المقاطع الصوتية المحايدة بين جواهر الإيقاع المتكررة[١٠] .

ويلاحظ هنا أن الباحثين المحدثين قد عنوا فى دراستهم لموسيقى الشعر العربى بالمقاطع والإيقاع والنبر ، وإن كان الاختلاف بيناً بينهم . ولكن المقطع كان هو المدخل إلى دراسة جديدة ؛ يقول د. شكرى عياد : « لاجرم تحول الدارسون المحدثون إلى « المقاطع » ، ورأوا أن هذه الوحدات المستعملة فى تحليل الأصوات اللغوية على اختلاف اللغات هى أصلح ما تنقسم إليه التفاعيل ، وقد هيأ لهم اتخاذ المقاطع أساس الأوزان العربية وصفاً جديداً للعروض العربى يكشف عما فيه من مراعاة النسب[١١] . وإن كان يرجح أن العروض العربى عروض كمى يقوم على التزام ترتيب معين ونسب ثابتة بين المقاطع الطويلة والقصيرة . . فإنه قد وقف أمام سلامة الوتد ؛ فالعروض التقليدى ــ كما يقول ــ لايبين لنا الأساس الموسيقى الصوتى لاشتراط سلامة الأوتاد ، واقتصار الزحاف سواء كان بالحذف أو التسكين ، على ثوانى الأسباب[١٢] . وهو لا يكتفى بذلك بل يثيره الزحاف كما أثاره الوتد لمعرفة الأساس الإيقاعى للوزن ، يقول : ويبقى الإشكال غير المفسر فى العروض أنه لا يجوز حذف شىء من الوتد . ومع أن الوتد لا يتألف من المقطع المنبور فحسب ، بل من مقطع قصير قبله أو بعده يتصل به ، فإن تفسير عدم جواز الحذف بالنبر قد أضاء جانباً من المشكلة على الأقل ، إلا أن بحث الزحاف ليس إلا فرعاً عن أسباب معرفة الأساس الإيقاعى للوزن . وهذا الأساس لا يزال غامضاً فى تفسير مندور ؛ لأنه لم يستطع أن يبين العلاقة بين النبر والكم بعد أن أقر وجودهما معاً فى الشعر العربى[١٣] . وقد تبنى فايل فى دراسته للوزن فى الشعر العربى فكرة الوتد ، وتبنى الكتور أبو ديب فى البنية الإيقاعية للشعر العربى فكرة النواتين الإيقاعيتين ؛ السبب والوتد ، كما سنشير إلى ذلك فيما بعد . ولكن أرى أنه من المستحسن أن أعرض لطريقة المستشرقين فى دراسة العروض العربى على أساس الأقدام ، قبل الانتقال إلى جوانب أخرى للقضية فهناك خمسة أقدام :

القدم الأولى : إيامب (Iamb) ، وتضم (الرجز والسريع والكامل والوافر) ، وتتكون من : مقطعين قصيرين + مقطع طويل .

القدم الثانية : أنتياستك (Antipastic) ، وتضم (الهزج) ، وتتكون من : مقطع قصير + مقطعين طويلين + مقطع قصير .

القدم الثالثة : أمفيبراخية (Amphibrach) ، وتضم (المتقارب والطويل والمضارع) ، وتتكون من : مقطعين قصيرين بينهما مقطع طويل .

القدم الرابعة : أنابستية (Anapest) ، وتضم (المتدارك والبسيط والمنسرح والمقتضب) ، وتتكون من مقطعين قصيرين + مقطع طويل .

القدم الخامسة : أيونيه (Ionic) ، وتضم (الرمل والمديد والخفيف والمجتث وتتكون من مقطعين قصيرين + مقطعين طويلين[١٤] .

١ ـ المقاطع والوزن :

هذا المدخل الذى أتاح ــ كما أشار الدكتور شكرى عياد ــ دراسة جديدة ، قد عول عليه المستشرقون إلى حد كبير ، ثم تبناه من بعدهم الباحثون المحدثون ، كما فى موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس ، إلى حد أن باحثاً معاصرا عد رصد الخليل التفعيلات المكونة للأوزان قائما على إحساس بمسألة المقطع ؛ يقول الدكتور السيد البحراوى : برغم أن الخليل بن أحمد ــ مثل غيره من اللغويين القدماء ــ لم يستعمل مصطلح المقطع أو النظام المقطعى ، فإن رصده للتفعيلات المكونة للأوزان يمكن أن يكون قائما على إحساس بمسألة المقطع هذه[١٥] . فالوزن يقوم على تتابع عدد من المقاطع القصيرة والطويلة . كما أنه يمكن القول بأنه هو النمط الأساسى للمقاطع المنبورة وغير المنبورة[١٦] . والنظام المقطعى للغة العربية يقسم الكم الزمنى تقسيماً دقيقاً ؛ فالمقطع يتكون عادة من صامت وحركة أو أكثر من صامت وأكثر من حركة . وتشكل الحركات الثلاث القصار ونظيرتها الطوال نواة المقطع ، أى أنها أساس المقطع الصوتى للوضوح الشديد من ناحية السمع ؛ يقول الدكتور أنيس : وأساس المقطع الصوتى عند علماء الأصوات أنهم لاحظوا أن بعض الأصوات اللغوية أوضح فى السمع من البعض الآخر ، وظهر لهم جلياً أن أوضح الأصوات تلك هى التى تسمى الحركات : القصيرة منها كالفتحة والضمة والكسرة ، والطويلة كألف المد وياء المد وواو المد . . وعلى هذا فالمقطع الصوتى عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة[١٧] ، أو هو مجموعة من الأصوات التى تمثل قاعدتين تحصران بينهما قمة[١٨] . وعلى ذلك يقسم أجزاء المقاطع إلى أصوات (أو أجزاء) لا تصلح إلا قمما (الحركات) ، وأصوات (أو أجزاء) لا تصلح إلا قواعد (السواكن)[١٩] . المقاطع إذن وحدات تركيبية أو أجزاء تحليلية يمكن أن يحلل الوزن على أساسها . ولا جدال فى أن هذه النظرة لا تختلف عن نظرة العروضيين العرب إلا فى الشكل فحسب ، وقد صرح عدد من الباحثين بذلك بدون مداراة . ولقد بنى العروضيون العرب مقاييسهم طبقا لهذه النظرة كما يبدو ، حيث نظروا إلى المقاطع بوصفها خفقات صدرية أو وحدات إيقاعية أو شيئا له هذه الطبيعة ، ووصفوا النظام الإيقاعى العروضى باستخدام الاصطلاحين (حركة) و (سكون) ، ورمزوا إلى الحركة بشرطة وإلى السكون بدائرة ، واعترفوا بثلاث إمكانات إيقاعية تتحق كما يلى :

(ــ) وتدل على ما يساوى (ص ع) .
(ــ ٥) وتدل على ما يساوى (ع ص) ، (ص ع ص) ، (ص ع ع) .
(ــ ٥ ٥) وتدل على ما يساوى (ص ع ع ص) ، (ص ع ص ص)[٢٠] .

غير أن المقاطع فى العربية قد اختلف الباحثون فى تصنيفها بين الإيجاز والإطناب ؛ فقد ذهب بعضهم إلى تقسيمها إلى أنواع معينة ، وهى :

١ - المقطع القصير المفتوح : صامت + حركة قصيرة (ك) .
٢ - المقطع الطويل المفتوح : صامت + حركة طويلة (با) .
٣ - المقطع الطويل المغلق : صامت + حركة قصيرة + صامت (بل) .
٤ - المقطع المغرق فى الطول : صامت + حركة طويلة + صامت (دالة) .
٥ - المقطع المغلق بصامتين : صامت + حركة قصيرة + صامتان (دمشق)[٢١] .

فالمقاطع إذاهى : ص ح ، ص ح ح ، ص ح ص ، وهى المقاطع الأساسية الشائعة التى تشكل جزءاً كبيراً من تكوينات الوحدات اللغوية . أما المقاطع : ص ح ح ص ، وص ح ص ص ، فهى مقاطع نادرة ، ترد فى مواضع محددة بشروط معينة . والحق أن الدراسة لا تحتاج إلى كثرة التفريعات والمصطلحات ،فيمكن تقسيم المقاطع أساساً إلى نوعين الأول قصير (ويعبرعنه بالرمزب ، أو ×)ومقطع طويل ، ويدخل فيه المغلق (ويعبر عن بالرمز -) . وعلى هذا يمكن إعادة المقابلة بين المصطلحات العروضية الخليلية وأنواع المقاطع على النحو التالى :

السبب الخفيف = مقطع طويل
السبب الثقيل = مقطعان قصيران
الوتد المجموع = مقطع قصير + مقطع طويل
الوتد المفروق = مقطع طويل + مقطع قصير
الفاصلة الصغرى = مقطعان قصيران + مقطع طويل
الفاصلة الكبرى = ٣ مقاطع قصيرة + مقطع طويل

ويمكن أيضاً أن نقابل بين التفعيلات الثمانى التى شكل منها الخليل دوائره وبين رموز المقاطع التى اشرنا إليها آنفا على هذا النحو :

فعولن (ب - -) ، وفاعلن (- ب -) ، ومفاعيلن (ب - - -) ، ومستفعلن (- - ب -) ، وفاعلاتن (- ب - -) ، ومتفاعلن (ب ب - ب -) ، ومفاعلتن (ب - ب ب -) ، ومفعولات (- - - ب) . هذا بدون إشارة إلى مواضع النبر التى س ' ، تحتل مكاناً بارزاً فى الجزء القادم من هذه الملاحظات . فإذا ما حاولنا بعد تحديد أنواع المقاطع والمقابلة بينها وبين التفعيلات أن ننتقل إلى الأوزان العروضية ، فإننا نرى أنه مثلاً فى بحر الطويل يلاحظ أن عدد مقاطعه (إذا كانت العروض مقبوضة والضرب مقبوضا أو صحيحاً) ١٤ مقطعا فى كل شطر ، وتنقسم المقاطع إلى قصيرة ، وعددها من (٥ إلى ٧) ،وطويلة سواء أكانت مفتوحة أم مغلقة وعددها من (٧ إلى ٩) . ويلاحظ ارتفاع عدد المقاطع الطويلة المغلقة عن المفتوحة ، كما يلاحظ أن عدد مقاطع بحر البسيط ذى العروض التامة المخبونة والضرب المقطوع هو ١٤ مقطعاً فى الشطر الأول ، ١٣ مقطعاً فى الشطر الثانى ، و(١٤) مقطعاً إذا كان الضرب تاماً مخبوناً ، ويتحدد عدد المقاطع القصيرة بين أضربه وأعاريضه من ٣ إلى ٧ ، والطويلة من ٧ إلى ١٠ ، إذ تختلف النسبة باختلاف العروض والضرب . ولا أرى ضرورة الاسترسال هنا فى تفصيل ذلك فى كل أبحر الشعر لأن له موضعاً آخر ، غير أن الصلة كما رأينا بين الزحافات والعلل وكم المقاطع واضحة ومؤثرة .

٢ - الزحاف وكم المقاطع :

اختلفت نظرة العروضيين القدماء والمحدثين إلى الزحاف ، وكانت نظرة القدماء تركز على ما يحدثه فى المقياس الذى وضع للأوزان المختلفة وهو التفعيلة ؛ ومن ثم عرف بأنه كل تغير يتناول ثوانى

الأسباب ، ويكون بتسكين المتحرك أو حذفه أو حذف الساكن ، وحكمه أنه إذا عرض فى جزء من الأجزاء لا يلزم فى مقابله من أبيات القصيدة . وإذا ما نظر إليه من ناحية تشكيل المقاطع وأثره فيها ، فهو عبارة عن تغيير فى كم بعض المقاطع إما بتحويل المقطع الطويل (سواء أكان مفتوحاً أم مغلقاً) إلى مقطع قصير مفتوح (زحاف الحذف) ، أو بجعل مقطعين قصيرين مقطعاً طويلا مفتوحاً أو مغلقاً (زحاف التسكين) ، فهذا تصرف يسير إذا ما قورن بأثر العلة فى الوتد ، وعبر عنه الدكتور شكرى عياد بقوله : الزحاف نوع من التسامح فى كم المقاطع، أو هو تعويض المقطع المحذوف بإطالة مقطع مجاور له[٢٢] . وعبر عنه فايل بقوله : العروض ووحدته الزمنية هى المقاطع اللغوية لا يمكن أن يتصرف فى طول المقطع إلا تصرفاً يسيراً[٢٣] . ولا يحتمل المقام تحليل كل أنواع الزحاف ولكن سأشير إلى بعضها فى ضوء هذا التحليل . أما هذا التغيير الذى يحدث فى نظام المقاطع لأوزان الشعر فقد أرجعه الدكتور أنيس إلى أساسين حين قال : ويسيطر على نظام توالى المقاطع فى الشعر العربى مبدآن رئيسيان هما :

١ - يجب ألا يتوالى فى الشطر الواحد أكثر من مقطعين قصيرين .
٢ - يجب ألا يتوالى فى الشطر الواحد أكثر من أربعة مقاطع متوسطة[٢٤] .

وقد يختلف الحصر فى الدراسة التى قمت بها مع المبدأ الثانى الذى أعاد إيضاحه حين قال : ويلجأ الشعراء أحياناً إلى التخفيف من توالى مقطعين صغيرين بجعلهما مقطعاً واحداً من النوع المتوسط . ويطرد هذا فى بحر الكامل والوافر حتى يكاد يكون هو الغالب الشائع فى قصائدهما ، وقد يرد هذا التخفيف فى البحور الأخرى ، ولكن يشترط حينئذ ألا يترتب عليه توالى أكثر من أربعة مقاطع متوسطة[٢٥] ثم يخلص إلى نتيجة أخيرة عن التغيرات التى تطرأ على بعض المقاطع فى الأوزان المختلفة التى سماها أهل العروض الزحافات ، وتحدث - كما قلنا - نوعاً من التخفيف بتجنب المقاطع المتشابهة ، أى أن :

مقطع قصير + مقطع قصير ← مقطع متوسط
ومقطع متوسط + مقطع متوسط ← مقطع متوسط + مقطع قصير[٢٦] .

وقد أشار فايل فى دراسته إلى إدراك الخليل دور الزحاف واختلافه عن الوتد ، فلم يلزم الأول ، وألزم الثانى إذا دخل على تفعيلة أن يتكرر باطراد فى الموضع نفسه ، وأشار أيضاً إلى أن الصورة الكتابية — وهو فى هذا على علم تام بحقيقة الكتابة العربية — للمقاييس مرآة لكمية مقاطعها ، حيث إن المقطع المتحرك (صامت وحركة) يتطابق مع ما نسميه المقطع القصير ، والصامتين الأول منهما متحرك ، والثانى ساكن يتطابق أيضاً مع ما نسميه المقطع الطويل[٢٧] .

وأمثلة ذلك فى الأوزان المختلفة تسير على النحو التالى ؛ ففى بحر الطويل : يدخل زحاف القبض وهو حذف الساكن الخامس ، مثل : فعولن أو مفاعيلن يصيران فعول أو مفاعلن ، وهو يؤدى بدخوله هاتين التفعيلتين إلى ارتفاع عدد المقاطع القصيرة ، ونقص عدد المقاطع الطويلة (المفتوحة أو المغلقة) ، وذلك بتقصير المقطع الأخير فى (فعولن) أو قبل الأخير فى (مفاعيلن) أى أن :

فعولن = ص ح + ص ح ص (ص ح ح) + ص ح ص (ص ح ح)
تصير ← فعول = ص ح + ص ح ص (ص ح ح) + ص ح
ومفاعيلن = ص ح + ص ح ص (ص ح ح) + ص ح ص (ص ح ح) + ص ح ص (ص ح ح) .
تصير ← مفاعلن = ص ح + ص ح ص (ص ح ح) + ص ح + ص ح ص (ص ح ح) .

وفى بحر البسيط ، يدخل زحاف الخبن ، وهو حذف الساكن الثانى مثل : فاعلن أو مستفعلن يصيران فعلن ومستفعلن . وهو يؤدى بدخوله تفعيلتى (فاعلن ومستفعلن) إلى زيادة عدد المقاطع القصيرة ونقص عدد المقاطع الطويلة (المفتوحة أو المغلقة) . وذلك بتقصير المقطع الأول من (فاعلن أو مستفعلن) أى أن :

فاعلن = ص ح ص (ص ح ح) + ص ح + ص ح ص (ص ح ح) .
تصير ← فعلن ص ح + ص ح + ص ح ص (ص ح ح) .
ومستفعلن = ص ح ص (ص ح ح) + ص ح ص (ص ح ح) + ص ح + ص ح ص (ص ح ح) .
تصير ← متفعلن ص ح + ص ح ص (ص ح ح) + ص ح + ص ح ص (ص ح ح) .

والزحاف كما وضح من الأمثلة السابقة لا يؤدى إلى تغيير كبير فى كم المقاطع أو كيفها ، والفرق بين المقاطع التى دخل بها زحاف والمقاطع التى لم يدخلها شىء ليس كبيراً ؛ ومن ثم فهو لا يحدث تغيراً كبيراً فى الإيقاع أو كما عبر فايل عن هذا بقوله : والزحافات كما يشير الاسم ، هى تغيرات أقل أهمية من ناحية الإيقاع الجوهرى ، وهى توجد فى أجزاء الحشو فقط داخل الأبيات ، ويمضى بها الإيقاع المميز للوزن قوياً ، وهناك تتقابل المقاطع القصيرة ذات الصامتين ، وكذلك مقاطع الأسباب الممكنة الأخف ، وهى تحدث تغيرات ثانوية ؛ تغيرات ضئيلة فى الكمية فحسب ، وهى لا تضر بالإيقاع الجوهرى للوزن ، ولذا لا توجد أيضا فى كل أبيات القصيدة بانتظام دائماً فى نفس المواضع ، ولكنها متغيرة ومتباعدة[٢٨] . وهذه التغيرات الثانوية أو الطفيفة التى لا تؤثر فى إيقاع الوزن أدرك اللغويون إمكان تداركها حين تحدثوا عن الإنشاد فى القوافى ؛ يقول سيبويه فى باب وجوه القوافى فى الإنشاد :

أما إذا ترنموا فإنهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينون وما لا ينون لأنهم أرادوا مد الصوت . ويضيف موضحاً العلة الأساسية فى إنشاء الشعر : وإنما ألحقوا هذه المدة حروف الروى لأن الشعر وضع للغناء والترنم ، فألحقوا كل حرف الذى حركته منه[٢٩] . ولذا فاستغراق الإطالة للكم الزمنى للصوت الساكن لا يحدث إلا عند الغناء أو الإنشاد أو الترنم كما أشار القدماء ، فلا يحس السامع بسقوط الصوت الساكن أو الحركة أو نقص مقطع قصير ، ولعل الطريقة التى كان يلقى بها الشعر وهى الإنشاد كانت تخفى النقص فى كمية بعض المقاطع الذى ظهر بكتابته ، وقد ذهب إلى ذلك أيضاً الدكتور عبد الله الطيب حين قال : ويقدر (أى الشاعر) فى نفسه سكتات بعد المقاطع أو فجوات زمانية تحل المقاطع فى جوفها من غير إخلال بالتناسب . وهذا التقدير للسكتات والفجوات من جانب الشاعر هو الذى سماه الخليل

وأصحابه بالزحاف[30] . وأشار إلى ذلك أيضاً الدكتور عونى عبد الرؤوف بعد ذكره لأمثلة للزحاف وإمكانية استدراك حذف صوت أو تقصير مقطع عند الإنشاد حين قال : ومن هذا نرى أن هذا الشعر كان ينشد إنشاداً وإلا لتمكن الشاعر من اكتشاف سقوط الحركات التى كان يعوضها عبر الصوت عند الإنشاد[31] . وهكذا يتضح دور الإنشاد فى تعويض الكمية غير الجوهرية بالنسبة لإيقاع الوزن .

٣ - الوتد وانتظام الإيقاع :

حد العروضيون الوتد ، وهو الوحدة المكونة من (ص ح + ص ح ص (ص ح ح) ـ كما أشرت ـ بأنه : إذا تكون المقطع من ثلاثة أحرف سمى وتدا فإن كان الساكن بعد المتحركين فهو الوتد المجموع . . وإن كان الساكن بين المتحركين فهو الوتد المفروق . وحكم العلة أنها لا تقع أصالةً ـ على خلاف الزحاف ـ إلا فى العروض (آخر الشطر الأول ، والضرب آخر الشطر الثانى) ، وأنها إذا عرضت لزمت ، فلا يباح للشاعر أن يتخلى عنها فى بقية القصيدة .

فهى إذن تختص بموضع محدد تلزمه ، ثم يضاف إلى ذلك القاعدة المقررة فى العروض الخليل وهى أن الوتد لا يلحقه زحاف ، يقول فايل : إذا وقعت وجب أن تتكرر دائماً بانتظام فى الشكل نفسه والمواقع نفسها فى كل أبيات القصيدة وليس من وقت لآخر[32] . فالأوتاد تختلف عن الأسباب من أوجه عدة ، أولها التزامها بموضع بعينه أو تكريرها وجوبياً ، وإذا دخلت العروض أو الضرب أو كليهما معاً علة لم يؤثر ذلك إلا فى وتد هاتين التفعيلتين ، وتظل الأوتاد الداخلية بدون تغير لعلاقتها الجوهرية بالإيقاع .

وثانيها دخول العلل عليها فى طرفى شطرى البيت فقط أى فى العروض والضرب ، وذلك يبعد عن إيقاع الوزن . فالهدف من دراسة فايل ليس إلا إلقاء الضوء على ما أرساه الخليل من قواعد فى هذا الفن دون تعليل فى أغلب المواضع ، ولا أستطيع إقرار الاتجاهات التى هاجمت الأفكار الأساسية لديه دون التعرف على مغزى العمل فى حد ذاته . والحق أن مقالة عروض التى نشرها فايل فى دائرة المعارف الإسلامية (EI)سنة ١٩٦٠ تلخص الأفكار الأساسية التى فصلها فى كتابه الذى نشره سنة ١٩٥٨ . وسأحاول هنا أن أعرض أهم المحاور التى ارتكز عليها العمل دون الخوض فى تفصيلات ليس هذا مكانها[33] .

لم يقل فايل بأن الخليل ربط ربطاً مطلقاً بين الأوتاد والنبر ، بل إنه لاحظ دور الوتد فى الوزن ، واستنتج مواقع النبر بناءً على ثبات الوتد ـ وتختلف الأبحاث فى تحديد مواقع النبر كما سأبين ـ غير أنه افترض أن الخليل ميز مواقع النبر بتسميتها أوتاداً . وليس من شك فى أن الخليل قد لاحظ أن هذا الجوهر الإيقاعى المزدوج التركيب هو السبب فى الإيقاع النغمى فى الشعر ، ومن ثم لا يجيز إطلاقاً أن يصيبه أى تغيير ما ، وإنما يطرأ التغيير على ما جاوره من أصوات أخر . ونظرة فاحصة على أنواع الزحاف والعلل تبين لنا كيف أن هذه الأنواع تبعد كل البعد عن المساس بهذا الجوهر الإيقاعى المزدوج التكوين[34] .

وثمة اعتراض على هذا بأن من العلل ما يظهر ابتداءً (أول البيت) وهو غير لازم (الخرم والحزم) ، والعلة التى تظهر فى عروض البيت الأول من القصيدة حين تكون هناك تقفية داخلية بين العروض والضرب . أليس من الضرورى تحديد نسبة ورود العلل فى الشعر أولاً ، ثم تحليل الأثر الذى يحدثه الكم المفقود على البيت وعلاقته بالأبيات الأخرى ؟ ثم إن ما يصيب الوتد من علل كالقطع والبتر والصلم والحذذ إنما يقع دائماً فى آخر البيت ، أى فى القافية ، التى تخرج بكونها قافية لها جرسها وإيقاعها عن أن تشمل الجوهر الثنائى التكوين الذى لا يتأتى إلا فى عروض البيت فقط . ولذا لا يجوز أن نتجاهل التغيرات التى تحدثها العلل ، فهى أخطر من تلك التى تحدثها الزحافات ، ولكن موقعها محدد واضح . يقول فايل : تصيب التغيرات الغالبة الشديدة نهاية كل من شطرى البيت القدم الأخيرة (العروض والجمع أعاريض) وعلى الأخص نهاية البيت أى القدم الأخيرة للشطر الثانى (الضرب والجمع ضروب) وهما جزءان مميزان فى إيقاع الشعر دائماً من خلال كلا المصطلحين الخاصين[35] . ويستمر فى توضيح ذلك الأثر الذى تحدثه العلة ، فيضيف ما يظهر اختلافها فى الحكم والأثر عن الزحافات ، فيقول : والعلل على النقيض تماماً من هذه الطبيعة (أى طبيعة الزحافات) ؛ فهى تدخل فقط الأقدام الأخيرة لكل من شطرى البيت ، وتحدث ـ كما يدل الاسم ـ فيها تغيرات قوية ، فتجعلها مختلفة عن التفاعيل العادية ، فهى تغير الإيقاع النهائى لكل من شطرى البيت تقريباً ، وعلى الأخص نهاية البيت . ومن ثم تفصل بوضوح عن أقدام الحشو ، وحيث إنها عكس الزحافات وتختص بتكوين إيقاع الأبيات يجب أن تتكرر دائماً ، وبانتظام وبنفس الشكل وفى نفس المواقع فى كل أبيات القصيدة ؛ إذ لا يجوز أن تقع من وقت لآخر[36] . وهو لا يضيف إلى ما قاله الخليل شيئا إنما يفسر ماقرره من معطيات داخل نظامه . وعلل الزيادة لا تمس الوتد أو ماسماه فايل بالجوهر الثنائى التكوين . أما علل النقص فبعضها يحدث تغيراً قوياً كما أشرت . ولكن هذا التأثير انحصر فى التفعيلة الأخيرة فقط من كل شطر أو آخر البيت ، أى القافية التى تخرج بكونها قافية لها جرسها وإيقاعها عن أن تشمل الجوهر الثنائى التكوين . فالوتد إذن هو الأساس فى الإيقاع الذى ينتظم البيت والقصيدة كلها . وإذا راجعنا الأوزان العربية التى نظم فيها الشعراء ، والتى استخرجها الخليل من دوائره الخمس وجدنا أن التفعيلات فيها ثمانية فقط ، وهى تتميز جميعاً بوجود الوتد المجموع أو المفروق بها ، ولكن ثمة فارقاً أساسياً بين إيقاع الوتد المجموع وإيقاع الوتد المفروق ؛ فالوتد المجموع الذى يتكون من مقطع قصير يعقبه مقطع طويل منبور (ب –) يشكل مع الأوتاد الأخرى المتوالية داخل البيت بطريقة منتظمة إيقاعاً يتصاعد حتى نهاية البيت ، أما الوتد المفروق فإنه يتكون من مقطع طويل منبور ، يعقبه مقطع قصير (ـ́ ب) . ولما كان النبر فى أول الوتد يعقبه المقطع القصير فإن الإيقاع فيه هابط .

وثمة اعتراض على اختصاص الوتد بالنبر دون السبب ؛ فالنبر لا يقع على الأسباب والأوتاد مفردة ، بل مركبة من تفعيلات . وفى التفعيلة قد يقع النبر اللغوى ـ كما سيأتى ـ على الوتد كما قد يقع على السبب على حسب تركيب التفعيلة المقطعى . وفضلا عن ذلك فإن القواعد التى اعتمد عليها فايل فى وضع النبر غير صحيحة ؛ إذ إنه أخل السبب من النبر . وهذا لا يصح لأن الكلمة وحيدة المقطع مثل (قد) تحمل نبراً أياً كان نوع المقطع[37] . . . ولم يعرض فايل للنبر

اللغوى فمدار حديثه هو نبر الأوتاد فى البحر ؛ النبر الشعرى لا اللغوى ، وهو الذى أدركه الخليل ودونه فى دوائره وتفعيلاته التى حاول فايل كشف العلة وراء نظامها أى كشف نظام الخليل لا وضع نظام جديد مستقل .

ويلاحظ أن الباحثين المحدثين قد استخدموا المصطلحين النبر ، والإيقاع مترادفين أحياناً ، ومنفصلين أحياناً أخرى . ويعرف الدكتور أنيس النبر بأنه هو نشاط فى جميع أعضاء النطق فى وقت واحد[٣٨] . بينما يرى د. أبو ديب أنه فاعلية فيزيولوجية تتخذ شكل ضغط أو إثقال يوضع على عنصر صوتى معين فى كلمات اللغة[٣٩] . وهذا الضغط أو الإثقال كما أشرت يؤدى إلى وضوح هذا العنصر المضغوط . ولا جرم أن ثمة إحساساً معينا عوّل عليه العروضيون حين عالجوا الأوزان والتفعيلات لم يصفوه صراحةً ؛ ولذا فإننا لا نستطيع أن نغض الطرف عن الاجتهادات التى تقدم لاكتشاف الأساس الذى بنى عليه هذا الشعر من الناحية الإيقاعية ، إذ إن النبر والإيقاع والتنغيم عناصر أساسية فى تحليل الشعر .

ويعرف أبو ديب الإيقاع بأنه الفاعلية التى تنقل إلى المتلقى ذى الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركى وحدة نغمية عميقة ، عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية ، تختلف تبعاً لعوامل معقدة . الإيقاع إذن حركة متنامية يمتلكها التشكل الوزنى حين تكتسب فئة من نواة خصائص متميزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى . والإيقاع ، بلغة الموسيقى ، هو الفاعلية التى تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التى تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية[٤٠] . ويرغم غموض بعض جوانب هذا التعريف فإنه أساس التنظيم ، وخالق التبادل الشعورى بين النص والمتلقى . ويتضح هذا النظام فى تعريفات أخرى ، فالإيقاع هو تتابع الأحداث الصوتية فى الزمن[٤١] ، أى على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة[٤٢] . ومعنى ذلك أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى فى نمط زمنى محدد . ومهمة دارس الإيقاع أن يدرك مجموعة الصراعات فى داخل النظام الإيقاعى المعقد ؛ ففى كل عنصر إيقاعى صراع داخلى بين عناصر الثبات وعناصر الانتهاك فى المقاطع والنبر والتنغيم ، وبين كل عنصر من هذه العناصر والعناصر الأخرى صراع آخر ؛ والتداخل والتوتر هما اللذان يكونان النظام الإيقاعى[٤٣] . وقد نقل مفهوم البنية التحتية والسطحية إلى الإيقاع أيضاً ؛ فالإيقاع يشير إلى عدد من الدلالات السطحية والعميقة فى القصيدة . إنه قد يبدو صدىً لمعنى القصيدة ، وقد يؤكد المعنى ويطرح معانى وتفسيرات وظلالاً للمعنى ، ويمكن استخدامه لإشارة المعنى ، وللإيحاء بالصراع داخل بنية القصيدة[٤٤] . وسواء كان الإيقاع كمياً أو كيفياً فإنه من أكثر النظم الإشارية تعقيداً ، يجمع بين الثبات القاعدى والتغير الخلاق . والنبر فى الشعر له قدرته على خلق نظام إيقاعى متناسق . بل يتلاحم الكم والنبر فى الإيقاع الشعرى بصورة لايمكن الفصل بينهما لإتمام هذا الدور ، ويتضح التلاحم بين العناصر الثلاث : الكم والنبر والإيقاع فى الصلة التى يعقدها أبوديب ، يقول : الكم بشكل عام كتلة حركية لاتخلق إيقاعا ، ويحتاج إلى النبر ليعطيها طبيعتها الحيوية وتركيبها الموسيقى فى حقول موسيقية لها خصائصها المنفرده ، والنبر عنصر الحيوية فى الإيقاع لا يأتى اعتباطياً ، بالرغم الحرية الكبيرة فى تحديد مواقعه فإنه جذرياً يرتبط بكم من كتل الحركة لارتباطه بالتتابع الأفقى لنواها المؤسسة . بكلمات أخرى النبر يقع على كتلة كمية ، ويؤدى دوره الموسيقى عن طريق تنظيم هذه الكتلة وتشكيلها فى عبارات موسيقية.الإيقاع إذن هو تفاعل للنبر والكم[٤٥] . ولا شك أن المصطلح حوله خلاف كبير ، وإن كانت درجة الوضوح السمعى هى الخصيصة الأساسية التى تميز المصطلح عن غيره ، ويصعب أن تسعفنا كتب التراث فى هذه المسألة ، فاللفظ له مدلولات كثيرة أخرى ،لا تمس الدلالة التى تعنينا فى هذا المقام ، يقول د . أنيس : والمرء حين ينطق بلغته يميل عادة إلى الضغط على مقطع خاص من كل كلمة ليجعله أوضح فى السمع من غيره ، من مقاطع الكلمة ،وهذا الضغط هو الذى نسميه النبر[٤٦] . فالضغط إذن هو النبر ، والمقطع المضغوط (أو المنبور) أوضح فى السمع من المقطع غير المضغوط (أو غير المنبور) . والعلاقة بين النبر والإيقاع متداخلة وإن كانت لكل منها خصائص متمايزة .

ولعل هذا التمايز يتضح فى تفريق كانتينو حين قال :

«النبرة هى إشباع مقطع من المقاطع بأن تقوى إما ارتفاعه الموسيقى أو شدته أو مداه أو عدة عناصر من هذه العناصر فى الوقت نفسه ، وذلك بالنسبة إلى العناصر نفسها فى المقاطع المجاورة» . وأما الإيقاع فهو «تردد إرتسامات سمعية متجانسة بعد فترات ذات مدى متشابه»[٤٧] . وحدد المصطلح الذى يسرى على المقاطع فى الشعر ، فالإيقاع يعتمد فى العربية القديمة على مقابلات بين مقاطع طويلة ومقاطع قصيرة تحتوى أيضاً على قافية فى أواخر الأبيات[٤٨] . فالضغط (Stress) يحدث الوضوح السمعى للمقطع المنبور (Stressed أو Accented) Syllable ، الذى يكون الإيقاع (Rhythme) إذا تكرر فى مواضع بعينها فى كل بيت ، وهو ما أطلق عليه الدكتور تمام حسان بالموقعية التشكيلية ، ويشترك فيه أكثر من عنصر يقول : إنه وضوح نسبى لصوت أو مقطع إذا قورن ببقية الأصوات والمقاطع فى الكلام ، ويكون نتيجة عامل أو أكثر من عوامل الكمية والضغط والتنغيم[٤٩] . وحدده الدكتور مندور بدقة بتمثله داخل النص ، فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة ، فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ، ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاثة السابقة ، وكررت عملك هذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات ، وقد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات[٥٠] . ولكن هل يسمح الشعر الكمى العربى القائم على نسب محددة من المقاطع داخل الأوزان بإعطاء دور للإيقاع بمفهوم المحدثين ؟ ومن ثم يبرز عنصر أحس القدماء به وأراد المحدثون الجهر به ، ويبقى الخلاف حول مواقعه داخل النظام الشعرى ، وهو الأمر الذى سيستغرق الكم المتبقى من هذه الملاحظات . يؤكد الدكتور شكرى عياد دور النبر فى الشعر العربى وعدم خلوه منه ، فالشعر العربى أيضاً لا يخلو من النبر ، وإن جاز أن يعتمد فى إيقاعه على التناسب الزمنى بين المقاطع التى تكون مجموعة واحدة أكثر من اعتماده على النبر[٥١] . والتناسب الزمنى الذى يعنيه أقرب إلى الكم منه إلى الكيف ، ومن ثم نجده يفرق بين نوعين من الإيقاع بعد ذلك وهما الإيقاع المجرد ، والإيقاع الحى . وهذا الأخير يفهم منه النبر بصورة ما بناءً على التعريفات السابقة للمصطلح ، وتحديده هو شخصياً لهذا اللفظ ؛ إذ يقول : يمكن التغلب على رتابة ما يمكننا أن نسميه «الإيقاع

المجرد» أى القائم على نسب زمنية محددة ، ويضيف إليه شعورا بالإيقاع الحى ، أى القائم على ضربات القوة والضعف التى تميز الأجهزة الجسمية نفسها[٥٢] .

الإيقاع الشعرى إذن يقوم على دعامتين من الكم والنبر معاً ، ولا يحول القول بأن شعرنا العربى شعر كمى أساساً يقوم على التوالى المحدد للمقاطع فى تناسب بينها كما أشرنا ، دون أن نؤكد أن ثمة نوعاً من الارتكاز الذى قرر الدكتور مندور ضرورة وجوده فى الشعر الكمى حين قال : وأما الشعر الكمى فقد أحس القدماء بأن مجرد عودة مقطع طويل بعد مقطعين قصيرين مثلاً لا يكفى لإيضاح الإيقاع ، فدلونا على أن هناك ارتكازاً شعرياً يقع على مقطع طويل فى كل تفعيل ، ويعود فى الموضع نفسه تقريباً من التفاعيل الأخرى[٥٣] . وذهب فايل فى دراسته إلى تأكيد دور الوتد المكون من مقطع طويل منبور ومقطع قصير كما سأوضح فيما بعد ، فهو وحدة إيقاعية غير قابلة للتغيير أو الاهفصال ، وأدى عدم تغيره داخل الأبيات لدوره الإيقاعى هذا إلى تحديد وظيفة القافية فى الشعر الكمى .

وقد حافظت مقاييس الخليل على هذه الوحدة الإيقاعية إذ إن إشارته بالمقاييس (فعولن ، مفاعيلن ، مستفعلن ، فاعلن ، مفاعلتن ، متفاعلن ، فاعلاتن ، مفعولات) لا تعود إلى مجرد تتابع للمقاطع القصيرة والطويلة فحسب ، وإنما إلى ضغط ثابت ومتصل على مقاطع محددة تتكرر فى المواضع نفسها من كل الأبيات ، وهذا الضغط الإيقاعى ظاهر فى عمل الخليل برغم عدم إشارته إليه صراحةً ، يقول فايل : وعلى الرغم من أن الخليل والنحويين العرب أيضاً لم يهتموا بضغط الكلمة الذى لم يعبر عنه كتابة على الإطلاق ، وكذا لم يستخدم أى مصطلح دال على هذه السمة الصوتية ، إلا أنه يجب على المرء أن يعتقد أن الضغط الإيقاعى الذى يسود الأبيات وتلحظه الأذن على نحو ملح للغاية أكثر من ضغط الكلمة المعتادة الكلمة المستعملة فى النثر[٥٤] . ولكنه فى هذا لا يحمل الخليل ما لا يحتمله نظامه العروضى وتفعيلاته ودوائره ، بل يريد أن يستنبط منها نظاماً جديداً يعيد به ترتيب نظام الخليل السابق ، قد يخفف من وطأة كثرة المصطلحات العروضية التى بعدت بالمرء عن ملاحظة دور الإيقاع الرئيسى فى هذا النظام . يقول الدكتور أبو ديب : عمل الخليل يخفى القوى الإيقاعية المؤسسة بتركيزه على التفعيلات الوزنية الكبيرة التى تضل الباحث بتنوع أسمائها وأشكالها ، وتحجب عن نظره وجود نوى أساسية تدخل فى تركيب الوحدات الإيقاعية لها[٥٥] . ونظرة فاحصة إلى نظام الخليل تبين أنه قد تمسك بالقانون الإيقاعى الذى يمكن من انتظام الإيقاع فى الشعر العربى ، إذ ينبغى أن يأتى الوتد فى كل تفعيلة ، وأن يليه وتد آخر على مسافة يشغلها سبب واحد أو سببان . ولا نميل إلى قبول بعض الألفاظ التى وردت لدى الدكتور أبو ديب ، وإن كانت الفكرة الأساسية جديرة بالملاحظة . فاعترافه بأن الخليل قام بمحاولة لوصف نماذج الإيقاع ووحداته المكونة كما بدت له لا خلاف عليه ، ولكن قوله : ولم يقعدها تقعيداً علميا لما يجب أن يكون عليه الإيقاع فى الشعر العربى ، غير دقيق ، إذ ماذا يطلب من الخليل بلفظ «التقعيد العلمى» ؟! ألم يكن نظام الخليل نظاماً علمياً بكل ما تحمله الكلمة من معنى ، ثم أليس من الأرجح العودة إلى كتب التراث لمعرفة المؤلفات المفقودة للخليل التى لو وصلت إلينا لتغيرت هذه النزعة الغربية لدى الباحثين الجدد ؛ ثم أليست محاولة استكناه ما وراء هذا النظام الخليلى واستشفاف ما تحمله مصطلحاته وتقسيماته من مدلولات أولى بالجهد من إلقاء الكلام على عواهنه دون تثبت وروية ؟ ثم يستمر كمال أبو ديب فى إلقاء التهم أمام نظام متماسك قد يصعب إيجاد بديل له فى يسر ،فيقول :إنه ــ يقصد الخليل ــ افترض وجود مركبات أساسية خلق اعتمادها بناءً نظرياً منتظماً شمولياً ، لم يشترط فى معطياته الحتمية أن يكون دائماً صورة وصفية للمعطيات الحقيقية التى أنتجتها الفاعلية الشعرية فى نشاطها الخلاق[٥٦] .

يعنى هذا أن الخليل لم يفرق بين النظام النظرى والواقع الشعرى . وهل البديل الذى يقترحه أبو ديب هو أن يقع النبر على تفعيلات الخليل نظرياً ؟ هذا ما لم يصرح به الخليل كما قال هو نفسه . ثم حين ينتقل إلى التطبيق يضطر إلى تعديل مواقع بعض النبرات كى تتوافق مع النبر المفروض أن يقع على التفعيلة أو النبر القالبى كما يطلق عليه ؟!!

ولكنه يتراجع فى نسبة هذا التقصير إلى الخليل ، فينسبه إلى العروضيين الذين جاءوا بعده ؛ يقول : لكن العروضيين العرب بعد الخليل ، العقل الفذ ، أخفقوا فى التفريق بين المستويين : الوزن والإيقاع ، وكان حديثهم كله حديثاً عن الأول . وبفعلهم هذا أكدوا أنهم لم يفهموا البعد الحقيقى الجذرى لعمل الخليل ، وحولوا العروض العربى إلى عروض كمى نقى ذى بعد واحد مخفين بُعده الآخر الأصيل ؛ حيوية النبر الذى يعطى الشعر العربى طبيعته المميزة[٥٧] . وأرى أن أعرض فى إيجاز لمحاولته لتصور البنية الإيقاعية للشعر العربى التى يطلق عليها «البديل الجذرى لعروض الخليل» ، حتى يستنبط القارىء من المقارنات التى نوردها ماهية الهجوم القاسى على فايل ، ويدرك الأثر الذى لا يمكن إخفاؤه لنظرية الخليل من خلال فهم فايل فى عمل أبى ديب برغم محاولاته لإثبات ما ينفى ذلك نفياً باتاً ، كما سنرى .

يرى أبو ديب أن البحور الستة عشر يمكن أن توصف بسهولة مثيرة باستخدام الوحدتين الإيقاعيتين (فعولن /فاعلن) بتحولاتهما الممكنة ، وأن هناك بحرين من هذه البحور يتشكل أحدهما باستخدام الوحدة الأولى وتكرارها عدداً معيناً من المرات . هذان البحران هما المتقارب والمتدارك[٥٨] . أى أن (فعولن) يمكن أن تتابع على هذا النحو (علن + فا) وأن (فاعلن) تتابع هكذا (فا + علن) ، وتنبع أنماط الإيقاع فى الشعر العربى من علاقة هاتين النواتين التتابعية (- ٥) ، (- - ٥) ، وأن تغير الإيقاع يعتمد على ظاهرة رياضية هى حدوث عدد أو آخر من وحدات النواة (فا) فى سياق النواة (علن) ، ويضيف نواة إيقاعية ثالثة هى (- - - ٥) أفصح عنها بعد عرض الأسس والمصطلحات التى استخدمها فى عمله ، حين قال : إن الإيقاع فى الشعر العربى ينبع من الحدوث التتابعى لاثنتين من ثلاثة مكونات هى : (- - - ٥) ، (- - ٥) ، (- ٥)[٥٩] .

ولكنه آثر العودة إلى التركيز على نواة إيقاعية بعينها ، وهى ما أطلق عليها النواة الثابتة أو الجذرية ، ويعنى بها دون غيرها عناية خاصة . فعند تركيب التشكل الإيقاعى تكون الوحدة الإيقاعية مكونة من نواة إيقاعية ثابتة (- - ٥) وهى الوتد ، ويصرح بذلك فى قوله : وتكشف الدراسة المتأنية أن النواة المضافة هى دائماً (فا) ، وأن (علن)

لا تضاف إطلاقاً . يمكن التقرير إذن أن (علن) هى النواة الجذرية الثابتة ضمن الوحدة المؤسسة ، وأن (فا) هى المتغير الذى يعمد إليه فى تطوير التشكلات الإيقاعية كلها[٦٠] . فالنواة الإيقاعية (- - ٥) تكون عند تكوين الوحدات الإيقاعية نقطة التمركز الإيقاعية والعنصر الإيجابى الدائم ، ويتبلور الإيقاع الشعرى بعلاقة هذه النواة بغيرها . ولكنه يرجع إلى النوى الثلاثة مرة أخرى ، حين يقول : إن الإيقاع الشعرى يتشكل من تتابعات وعلاقات نامية حيوية بين نواتين أو ثلاث هى المؤسسات الفعلية لحركية اللغة وفاعليتها ، وأنه ليس هناك حدود لما يمكن أن يتركب من تتابعات وعلاقات لا كمياً ولا كيفياً[٦١] .

وهذه المحاولة ـ بناءً على المفهومات النظرية المشار إليها آنفاً ـ تقترح نظاماً بسيطاً محوره النواة الجذرية الثابتة كما قرر من قبل ؛ وهذا النظام :

علن + فا
علن + فا + فا
علن + فا + فا + فا
فا + علن + فا
فا + فا + علن + فا[٦٢] .

ومن هذه النوى يمكن أن تشكل البحور ، وأكتفى بذكر مثلين هنا :

١ - النموذج : فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢
البسيط : فا ـ فاعلن فاعلن فا ـ فاعلن فاعلن
١ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٩ ١٠ ١١ ١٢

٢ - النموذج : علن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فا
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢

الطويل : علن فاعلن فا ـ فاعلن فاعلن فا ـ فا
١ ٢ ٣ ٤ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١٢

ويتتبع بعد ذلك التتابعات المختلفة محدداً لها الإيقاعات المختلفة فيرى أن :

التتابع (- ٥ - - ٥) إيقاعه (- ٥ - - ٥) [× ٨]
و (- ٥ - ٥ -- ٥) » (- ٥ - ٥ -- ٥) [× ٨]
و (-- ٥ - ٥) » (-- ٥ - ٥) [× ٨]
و (-- ٥ - ٥ - ٥) » (-- ٥ - ٥ - ٥) [٨ ×]
و (-- ٥ --- ٥) » (-- ٥ --- ٥) [٨ ×]
و (--- ٥ -- ٥) » (--- ٥ -- ٥) [× ٨]

وهذه النماذج للنبر التى يمكن أن تقع على البحر توضح تفاعل النبرين الشعرى واللغوى وأثره على حيوية البحر الإيقاعية[٦٣] .

فهناك إذن نوعان من النبر لديه ؛ نبر قوى (×) ؛ ونبر خفيف (٨) . وكما رأينا لا يلتزم النبر مكاناً بعينه ولا نواة دون غيرها ؛ إذ قد يكون النبر القوى للنواة (ـ ٥) أو (-- ٥) أو (--- ٥) أو النبر الخفيف ، وذلك برغم أنه خص النواة الثانية (-- ٥) بعناية كبيرة حين قال :

تكون النواة (-- ٥) المؤسس الحيوى فى إيقاع الشعر العربى ، وتتحدد طبيعة إيقاع الوحدة وتشكلها إلى مدى بعيد بموقع هذه النواة من الوحدة المفردة ؛ أى بالعلاقة الأفقية بين هذه النواة وبين النوى الأخرى التى تدخل معها فى علاقة تتابعية[٦٤] . فكل واحدة من هذه النوى الثلاث مستقلة قائمة بذاتها ، وقد يكون لها كم محدد . وتتميز النواتان الأولى والثانية بأن كل واحدة منها لا تتلقى نبراً محدداً ، بل تظل عائمة تنتظر تبلور دورها الإيقاعى فى السياق الكلى للتشكل لتكتسب نبراً معيناً ؛ أما النواة الثالثة فلها ميزة أساسية كما يقول وهى «أنها يمكن أن تنبر بطريقتين (--- ٥) ، و (--- ٥) ، وتتميز بإمكان ورودها وحدة إيقاعية مستقلة فى عدد كبير من التشكلات الإيقاعية »[٦٥] .

كان من الممكن أن نناقش هذا النظام الجديد الذى يوصف بأوصاف ليس موضع ذكرها هنا ، إذ لا اعتداد فى رأيه بما سمى «اللب الإيقاعى أو الوتد» ؛ فلا أساس للتمييز بين المقطعين (ـ ٥) ، (ـ ـ ٥) ، فكلاهما المكونان الحقيقيان لإيقاع الشعر العربى . وهو بهذا يعزل النواة الثالثة ، ولكنه حين يرى أنه لا وجه لعمل الخليل حين ميز الوتد ، وعدّه نواة وزنية جذرية ثانية فى أوزان الشعر العربى ، يدلل على أنه أدرك قيمة الوتد فى نظام الخليل على نحو ما جعله يقرر دوره فى تحقيق التعادل الإيقاعى . ولكنه يصر على أن ارتباط النبر بالتتابع (-- ٥) ليس مطلقاً ، حتى إذا فرض أن الخليل يربط بين موقع النبر وبين الوتد . وفى هذا تناقض كبير غير مبرر ، وإلا فماذا نفهم من قوله : يتحقق التعادل الإيقاعى فى الشعر بين وحدتين إذا تحقق بينهما الشرطان التاليان :

١ ـ أن يكون عدد المتحركات (أو عدد المقاطع) فيهما واحداً .
٢ ـ أن يكون اتجاه التتابع الأفقى للنوى فيهما واحداً ، بحيث تكون النواة (-- ٥) ، أو التتابع (-- ٥) فى موضعين متناظرين من الوحدتين الإيقاعيتين[٦٦] . ولكن هل يستمر هذا التعادل الإيقاعى بوجود النواة (-- ٥) فى مواضع بعينها ؟ وهل يحدث لها تغير فى كل المواضع أو فى موضع بعينه يتكرر ؟

وفى الحقيقة أننا نلاحظ تراجعه عن مقولاته السابقة عندما يقرر أن التعادل الإيقاعى ينشأ عن توحد نموذجى النبر فى وحدتين إيقاعيتين معينتين . إلا أن شرط وجود النواة (-- ٥) شرط نسبى ؛ ففى مواضع معينة من التشكل الإيقاعى تنعدم هذه النواة ، دون أن تتغير الطبيعة الإيقاعية ذاتها ، لأن الوحدة الجديدة تتركب بشكل يفرض نموذجاً للنبر فيها يتحد بنموذج النبر فى الوحدة التى تعادلها إيقاعياً ، والتى تحوى التتابع (-- ٥)[٦٧] .

وهل تغيرت النتيجة ؟ لا أدرى . هل فقد النواة ونقل النبر إلى

التتابع الجديد (-- ٥) يغير من موضع النبر المتكرر ؟ إذا سلمنا فى حقيقة الأمر بفقد النواة داخل تتابع المقاطع فى كل وحدة وزنية ، وهو يؤكد الطبيعة الإيقاعية رغم هذا التغير ، فإن التركيب النووى ذاته ــ فى رأيه ــ قد يتغير دون أن تتغير الطبيعة الإيقاعية . ويؤكد الدور الجذرى للنبر ، لأن التعادل الإيقاعى يتحقق عن طريق توفير نموذج نبرى معين ، ويدرك هذا أيضاً من نسبة شرط ورود (-- ٥) فى الوحدة . إن التعادل الكمى ليس الفاعل الجذرى فى إيقاع الشعر العربى[٦٨] .

وبرغم هذا تظل الفكرة الأساسية التى بنى عليها كتابه بارزة متكررة فى مواضع مختلفة ، يلح عليها إلحاحاً شديداً ؛ فلابد من تحقق شرطين جوهريين فى إيقاع الشعر العربى ؛ وهما أنه ينبع من التتابع الأفقى للنوى (- ٥) ، (-- ٥) ؛ (--- ٥) ، وأن تتابع أى نواتين من النوى يخلق عنصراً آخر فى الكلمة العربية . والشعر العربى هو النبر ، الذى يرتبط باتجاه العلاقة بين النواتين المؤسستين للوحدة الإيقاعية . هذا غير الجوهر الثالث للإيقاع الذى أضافه حين قال : «وللإيقاع جوهر ثالث هو أن العربية تفيد أيضاً من الاختلاف التركيبى لعناصرها المؤسسة فى خلق الصيغة الوزنية أو الكتلة التى يفعل النبر من خلالها ويخلق الطبيعة الإيقاعية»[٦٩] .

فالتنوع له أثره فى ثراء الشعر بإيقاعاته ؛ أقصد تنوع مواقع النبر الذى أبرزه التطبيق أكثر من التنظير . وهكذا يشترك الاختلاف الكمى والتتابع النبرى فى خلق أبعاد تسهم فى تكوين الإيقاع الكلى . وأكتفى للتدليل على ذلك بالنص التالى ، يقول الدكتور أبو ديب : «لكن الطبيعة التركيبية للنوى تلعب دوراً حيوياً فى تمايز إيقاعات الشعر لا باعتبار رياضى زمنى ، وإنما باعتبار الأثر الذى تخلقه فى تنويع مواقع النبر ، والمسافات التى تحددها بين النبر القوى والنبر الخفيف ، وهكذا لا يرتكز التعادل الإيقاعى فى العربية على التساوى الزمنى أو الكمى ، وإنما ينبع من الإمكانات التى يوفرها تتابع النوى فى اتجاه معين لوضع النبر فى مواضع معينة»[٧٠] .

وهذا النبر الشعرى الذى ينبع من التركيب النووى للتتابعات بصورتها المجردة توضحه التشكلات الإيقاعية منضمة فى مجموعات ليظهر نظام التركيب الإيقاعى الذى يقترحه . ويرى أن بحر الكامل من البحور وحيدة الصورة ، وتركيبها الإيقاعى هو :

(--- ٥̆ -- ٥̂/--- ٥̂ -- ٥̆ / --- ٥̂ -- ٥̂)

أو : / M̂̆L / M̂̆L / M̂̆L

(M= --- ٥ ، L= -- ٥ ، S= - ٥) .

وبحر الطويل والبسيط من التشكلات الممزوجة : النوع (A)، وتركيب بحر الطويل هو :

(-- ٥̆ - ٥̂/-- ٥̂ - ٥̂ - ٥ /-- ٥̆ - ٥̂/-- ٥̂ - ٥̆ - ٥) .

أو : / L̆Ŝ / L̂S̆S / L̆Ŝ / L̂S̆S

أما تركيب بحر البسيط الإيقاعى فهو :

(- ٥ - ٥̆ -- ٥̂/ - ٥̆ -- ٥̂/ - ٥ - ٥̆ -- ٥̂/ ٥̆ -- ٥)

أو : / S̆ŜL / S̆ŜL / S̆ŜL / M̆

وبحر الوافر من التشكلات الممزوجة أيضاً ، ولكن من النوع (B)، وتركيبة الإيقاع هو :

(-- ٥̂ ٥̆ -- ٥̂/-- ٥̂ ٥̆ -- ٥̂/-- ٥̆ - ٥̂)

أو : L̂M / L̂M / L̆Ŝ

هذا باختصار شديد النظام المقترح لإظهار التركيب الإيقاعى للشعر العربى[٧١] . وقد بذل أبو ديب جهداً لا يمكن إغفاله لإيجاد حلول للمشكلات التى تنشأ عند التطبيق وكيفية التغلب عليها . فمثلا عندما تتحول الوحدة (- ٥ -- ٥ - ٥) إلى (- ٥ - ٥ - ٥) تفقد الوتد ، وهو جوهر الإيقاع عند فايل . ولكن النبر كما يرى الدكتور أبو ديب يحل المشكلة فإذ (- ٥̂ -- ٥̆ - ٥̂) هى (- ٥̂ - ٥̆ - ٥̂) ؛ فالنموذجان شبه متحدين ، ولا يطرأ تعديل على النموذج الطبيعى[٧٢] .

ويحتاج هذا إلى معرفة موضع هذا التعديل ، أليس ما أشار إليه سابقاً يقع على الوحدة الأخيرة التى تتعرض للتغير ، أما النواة (-- ٥) فلا تتعرض فى الوحدات الداخلية لأدنى تغير ؟ وعلى هذا الأساس قامت طريقة فايل ؛ يقول : إن العلل ، لجذرية تأثيرها الإيقاعى ، يجب أن تظهر لا عرضاً ، بل بانتظام وبالشكل نفسه ، وفى الموقع ذاته فى كل بيت من أبيات القصيدة سواء أدت إلى تغير الوتد أو زواله نهائياً . أما العلل التى تظهر أول البيت ، وهى غير لازمة (الخرم والحزم) فلم ترد لدى الشاعر العربى على نحو واضح يؤكد ثباتها ، وتحتاج إلى إحصاء لمعرفة نسبة ورودها فى الشعر العربى .

ولا يعنى نبر البحور بطريقة فايل أن كل البحور تقع فى دائرة واحدة لها الإيقاع ذاته ــ كما سأوضح فيما يلى ــ لأنه يتحدد بالوتد ، والسبب يؤثر فى تسارعه وبطئه ، وله دوره أيضاً فى الإيقاع . ولا يمكن تجاهل دور هذه النواة الإيقاعية فى الوحدات الوزنية التى تشكل الأبحر والدوائر الخليلية مثل (فعو فى : فعولن ، ومفا فى : مفاعيلن ومفاعلتن ، وعلن فى : فاعلن ، ومستفعلن ومتفاعلن) . ويؤكد فايل أن الخليل بغير شك لاحظ دورها الأساسى فى الإيقاع ، ومن ثم لم يجز أن يصيبها أدنى تغير فى الوحدات الداخلية . ويوافقه الدكتور عونى فى ذلك أيضاً حين قال فى البدايات «وليس من شك فى أن الخليل بن أحمد قد لاحظ أن هذا الجوهر الإيقاعى المزدوج التركيب هو السبب فى الإيقاع النغمى بالشعر ، ومن ثم لا يجيز إطلاقاً أن يصيبه تغير ما ، وإنما يطرأ التغيير على ما جاوره من أصوات أخر . ونظرة فاحصة على أنواع الزحاف والعلل تبين لنا كيف أن هذه الأنواع تبعد كل البعد عن المساس بهذا الجوهر الإيقاعى المزدوج التكوين»[٧٣] .

وليس لدى أدنى شك فى أن الخليل كان لديه علم ودراية بالإيقاع والأنغام تؤكدهما شواهد كثيرة نكتفى هنا بالتركيز على فكرة واحدة منها ؛ وهى هل للوتد قيمة نبرية أدركها هو ذاته فأعطاها اهتماماً أساسياً فى بناء نظامه العروضى دون أن يصرح ؟ ولا يعنى ذلك أن

نحمّل كلامه أكثر مما يحتمل ، بل نفسر كيفية بناء نظام معين على نحو ما ، وأرجح رأى فايل ومندور أيضاً فى إبراز اهتمام الخليل بهذه الوحدة غير المتغيرة وغير القابلة للانفصال . وقد شكلت بتوزيعها على نحو خاص المقاييس التى كونت أيضاً الدوائر ، وهو ما سنشير إليه فيما يلى . فالدائرة الأولى سميت دائرة المختلف ــ كما يقول ابن جنى ــ لأن أبحرها مركبة من أجزاء خماسية وسباعية ؛ وقدم الطويل لأن أوله وتد ، وأول المديد والبسيط سبب ؛ والوتد أقوى من السبب فوجب تقديمه عليه(٧٤) . والدائرة الثانية هى دائرة المؤتلف . وكما يقول أيضاً : سميت بذلك لأن بحريها مركبان من أجزاء سباعية مكررة ، وأجزاؤ ها متماثلة ؛ وقدم منها الوافر ، لأن أوله وتد ، فهو أقوى من الكامل ، لأن أوله فاصلة ، والفاصلة سببان ثقيل وخفيف ، والوتد أقوى من السبب فقُدم كما قدم الطويل(٧٥) .

فالوتد إذن هو أساس تقديم بحرى الطويل والوافر فى كليهما ، ولكن ما معنى مصطلح «القوة» الذى كرره ابن جنى ؟ وللأسف لم يفسر هو نفسه مفهومها ، ونرجح بناءً على ما سبق أن «الوتد» هو محور بناء الدوائر ، وترتيب الأوزان داخل كل دائرة ؛ وقد فسر فايل هذا بأنه هو النواة الإيقاعية للأوزان ، يقول : «وبما أن هدفه (أى الخليل) كان القمم الإيقاعية فى الأوزان المختلفة التى أحست بها أذناه فى حالات منتظمة كتلك التى أشرت إليها فى البحور السابقة ــ وهذا يعنى أن مقاطع الأوتاد غير المتغيرة كنويات إيقاعية للأوزان ثابتة غير منفصلة ــ كان عليه أن يركز أولاً على النظام المنسق الكامل للدوائر ، وأن يقبل القول بأن كل أجزاء الأوزان لها شكل نموذجى غير متغير . وعلى هذا النحو استطاع أن يصل إلى علاقة وثيقة بين كلا العنصرين الوزنيين مع بعضهما فى كل دائرة على حدة»(٧٦) .

فتحديد مواضع الأوتاد فى الدوائر من خلال تركيب معقول هو الأساس فى إحداث الإيقاع ، وهذا التشكل أو التنوع يؤدى إلى إمكانية وجود تغيرات إيقاعية وزنية فى الشعر أى فى الزحاف ذى الكمية غير الجوهرية فى حشو البيت ، والعلل التى تثبت بنهايات أشطر الشعر ، وهى غير متغيرة ، ومؤثرة إيقاعياً . ولو وقعت فى الأوتاد الداخلية لأدى ذلك إلى تغير قوى وحاد فى إيقاع الأوزان بطريقة تجعلها متحللة غير متماسكة ، وينجم عن هذا حدوث خلخلة إن لم يكن كسراً شديداً للإيقاع ؛ يقول فايل : «بذل الخليل جهداً فى نقل التغيرات إلى الأشكال النموذجية فى الدوائر ، ثم تبين بعد ذلك أن كل أجزاء المقاييس تعرف التغير مع شذوذ وحيد وهو الأوتاد داخل الأوزان التى تحوى هذه المقاييس (الأشكال النموذجية)» ؛ وذلك ببساطة لأنها نويات إيقاعية غير متغيرة . وهذا يثبت أن الدوائر قد كونت تماماً بسبب الأوتاد فقط . ويستطيع المرء أن يدرك بعينه أيضاً أن الخليل مثل من الصور الكتابية للكلمات المفردة كمية مقاطعها(٧٧) . وتقيد الشعراء بتتابع محدد لكم المقاطع على بعد مسافات زمنية محددة أحدث تكثيفات فى الإيقاع ، وسواء أطلق عليه المقطع المنبور أم موضع النقرة القوية ، فالنتيجة واحدة .

وأوزان البحور ــ فى رأى فايل ــ تتكون من الأوتاد أو جواهر الإيقاع المزدوجة ، التى رمز لها بالعلامة (ب ــ́) ، والمقاطع المحايدة (×) أو (ــ) ، كما أن هناك أوتاداً غير منبورة فى بعض التفاعيل ، رمز لها بالعلامة (ب ــ) . ومن ثم فبحر الطويل يتكون من تكرير (ب ــ́ ×) ، (ب ــ́ ××) مرتين فى كل شطر ، والبسيط من (×× ب ــ́) ، (× ب ــ́) مرتين فى كل شطر أيضاً ، والكامل من (ب ب ــ ب ــ́) ٣ مرات فى كل شطر ، والوافر من (ب ــ ب ب ــ) ٣ مرات فى كل شطر أيضاً .

يتصاعد الإيقاع بالتوالى حتى نهاية البيت لتوالى الوتد ، وهو المركز الأساسى المكون من مقطع قصير يعقبه مقطع طويل منبور ، وهذا ما جعل فايل يصفه بالوحدة الجوهرية . فالإيقاع إذن يتشكل من الكم الناتج عن تتابع المقاطع الطويلة والقصيرة على أبعاد زمنية متساوية ، ومن النبر أو الارتكاز الذى يحدثه هذا الجوهر الإيقاعى أو الوتد فى مصطلح الخليل .

ولا يفتأ فايل يكرر تعرض الوتد فى التفعيلة الأخيرة فى بعض الأوزان للتغير بحسب العلة الداخلة عليها ، وبذلك يخرج إيقاع القافية عن إيقاع الوزن ؛ ينفصل كل منهما ، وكل واحد له دوره . وقد أدى تحليل الدوائر إلى ملاحظتين أساسيتين هما :

أولاً : لكل الأوزان إيقاع صاعد واحد تقريباً ، ولم يسد الإيقاع الهابط وحده وزناً ما .

ثانياً : إن نواة الإيقاع للأقدام والأوزان قد نشأت من خلال اتصال المقاطع القصيرة والطويلة فحسب (ب ــ́) ، التى هى فى تتابعها غير منفصلة ، وفى كميتها غير متغيرة وعلى تلك المقاطع الطويلة يقع الضغط الإيقاعى (ب ــ́)(٧٨) :

(Der untrennbare Kern des Steigendes Rhythmus)

الإيقاع إذن عنصر أساسى فى الوزن أو الارتكاز (Ictus) ، ومن تردد هذه الوحدة الإيقاعية أو جوهر الإيقاع المزدوج يتولد الإيقاع أو النبر أو الارتكاز الذى لا يقع إلا على المقطع الطويل كما يقول الدكتور مندور : ومن ثم نلاحظ أن هذا الوزن (وزن فعولن مفاعيلن) لابد أن يسلم منه دائماً مقطع طويل بعد المقطع الأول القصير ، فإذا لم يحدث ذلك انكسر البيت ، فالمجموعة (ب ــ́) الموجودة فى أول كل تفعيلة من البحر الطويل هى النواة الموسيقية للبيت ، وهى عبارة عن وتد مجموع فى لغة الخليل(٧٩) .

وهكذا فثمة شبه اتفاق بين الباحثين الذين عرضنا آراءهم على أن الارتكاز أو النبر على هذا المقطع الطويل من كل تفعيلة يكون الإيقاع الجوهرى الذى يتكرر ــ كما أشرنا ــ مراراً على مسافات زمنية محددة ، ولا يحدث له أدنى تغيير فى حشو البيت بإجماع ، لأن أىّ تغير يعرض لنواة الإيقاع ، أو نواة الموسيقى أو جوهر الإيقاع المزدوج إلى غير ذلك من مسميات وتد الخليل يؤدى إلى خلل أساسى صريح فى الوزن وبديهى أن يكون التغير واقعاً على العلل فحسب ، وينتج عن ذلك كما يقول الدكتور مندور فقدان موسيقى الأبيات وليس انكسارها فحسب ؛ وإذن فاستقامة الوزن أو عدم استقامته لا يعود إلى الكم الذى تؤثر فيه الزحافات والعلل تأثيراً ظاهريا فحسب ، إلا إذا نتج عن هذه الزحافات والعلل فقدان للنواة الموسيقية التى تحمل الارتكاز(٨٠) .

فالزحاف ــ كما رأينا ــ لها دور ثانوى فى تغير كمية المقاطع ويمكن تعويض النقص من خلال الوسيلة الشفوية التى عُبِّر عنها بأكثر من مصطلح كالإنشاد والإلقاء . . . الخ . أما العلل فيصعب تعويض أى

نقص فيها ــ مع ملاحظة أن وقوعها فى حشو الأبيات غير جائز ــ وأجازوا وقوعها فى التفعيلة الأخيرة من كل شطر .

والشعر العربى بناء على هذا المفهوم يجمع بين الكم والارتكاز أو النبر ؛ أو بتعبير أوضح يجمع بين استغراق زمنى متساو للمقاطع القصيرة والطويلة ، ومقطع قصير وآخر منبور ؛ وهما وحدة الوتد (الإيقاع الجوهرى) ، الذى يتردد على مسافات محددة ، لا ينفصل ولا يتغير ، ليحدث بهذا التردد أو التتابع الإيقاع أو الموسيقى الجوهرية للأوزان .وقد عرض الدكتورمندور هذه النتيجة التى استنبطها من بناء الخليل حين قال : « ونلخص طبيعة الأوزان العربية بأنها تتكون من وحدات زمنية متساوية أو متجاوبة هى التفاعيل ؛ وأن هذه التفاعيل تتساوى أو تتجاوب فى الواقع عند النطق بها بفضل عمليات التعويض سواء أكانت مزحفة أو معلولة أو لم تكن ؛ وأن الإيقاع يتولد من كل تفعيل ، ويعود على مسافات زمنية محددة النسب . وعلى سلامة هذا الإيقاع تقوم سلامة الوزن(٨١) .

وقد أكدت الإحصاءات التى قام بها اللغويون المحدثون والمستشرقون مقولات العروضيين القدامى فيما يتعلق بنسب شيوع أوزان محددة ، أكثرَ الشعراء النظم فيها ؛ وهى الطويل والبسيط والكامل والوافر ، ولكل وزن من هذه الأوزان إيقاع مميز . وبدوران الأوزان المكونة من تفعيلتين أكثر شيوعاً من تلك المكونة من تفعيلة واحدة ؛ ويعود هذا إلى بدايتها بوتد ذى إيقاع صاعد كما فى الطويل ، أو انتهائها بوتد ذى إيقاع قافز كالبسيط ،ويفصّل الدكتور عونى عبد الرءوف ذلك حين قال : خصوصا إذا كانت جواهر الإيقاع بعد مقطع واحد (أى البحر مبدوءاً بوتد مجموع) ، مثل بحر الطويل ، إذ إنه مكون من تفعيلات رئيسية شديدة الوضوح بينة الأثر ، وكذا بالنسبة للبحر البسيط بإيقاعه وتفعيلاته المكونة من التفعيلات القافزة الخاطفة الوقوع ، ويحرى الكامل والوافر بسيطى التكوين الغنيين بتتابع المقاطع القصيرة(٨٢) .

ويمكن أن تقسم التفعيلات الثمانى إلى مجموعات أربع كما اتضح من عرض فايل :

ــ المجموعة الأولى ،تضم تفعيلات ثلاث تبدأ كل منها بجوهر الإيقاع الصاعد (أى بالوتد المجموع) ؛ وهى :

١ - فعولن (ب ـ١ -)
٢ - مفاعيلن (ب ـ١ --)
٣ - مفاعلتن (ب ـ١ ب ب ـ)

ــ المجموعة الثانية ،تضم تفعيلتين ، ويأتى جوهر الإيقاع فيها قافزا بعد المقطع الطويل ، كما أنه يقع بين مقطعين طويلين ، وهما :

١ - فاعلن (ــ ب ـ١)
٢ - فاعلاتن (- ب ـ١ -)

ــ المجموعة الثالثة ،تضم تفعيلتين ، ويأتى جوهر الإيقاع الصاعد فيها بعد مقطعين أو مقطع طويل وآخرين قصيرين ، وهما :

١ - مستفعلن (ـــ ب ـ١)
٢ - متفاعلن (ب ب ـ ب ـ١)

ــ المجموعة الرابعة ،تضم تفعيلة واحدة ، ويأتى فيها جوهر الإيقاع هابطا بعد مقطعين طويلين ، وهى :

مفعولات (- - ـ١ ب) .

وننتقل إلى الخطوة الثانية وهى إظهار أثر الحذف أو التسكين فى التفعيلات الثمانى . فالمقاطع القصيرة والطويلة المشكلة لها يلحقها الحذف أو التسكين ، فى حين لا يلحق جوهر الإيقاع أى نقص أو زيادة إلا فى آخر الشطر الأول (العروض) ، أو آخر الشطر الثانى (الضرب) . وأعرض بالتفصيل لهذا التأثير مع ملاحظة الرموز المستخدمة ؛ فالرمز (ب ـ١) = وتد أو جوهر الإيقاع ، والرمز (-) = مقطع طويل أو مغلق ، والرمز (ب) = مقطع طويل :

١ - فعولن : بحذف النون منها ، يصبح المقطع الطويل بعد الجوهر الإيقاعى قصيراً ، أى فعول (ب ـ١/ب)

٢ - مفاعيلن : بحذف الياء يصبح المقطع الطويل الأول بعد جوهر الإيقاع قصيراً ، أى مفاعلن (ب ـ١/ب/ــ) ، أو بحذف النون ، يصبح المقطع الطويل الثانى بعد جوهر الإيقاع قصيراً ، أى مفاعيل (ب ـ١/ــ/ب) .

٣ - مفاعلتن :
- تسكن اللام ، فتتحول إلى مفاعيلن (ب ـ١/-/-) .
- تحذف اللام ، فتتحول إلى مفاعلن (ب ـ١/ب/-) .
- تسكن اللام ، وتحذف النون ، فتتحول إلى مفاعيل (ب ـ١/ -/ب) .

٤ - فاعلن : بحذف الألف يصبح المقطع الطويل قبل جوهر الإيقاع قصيراً ، أى فعلن (ب/ب ـ١) .

٥- فاعلاتن :
- تحذف الألف ، فتصبح فعلاتن (ب/ب ـ١/-) .
- تحذف النون ، فتصبح فاعلات (-/ب ـ١/ب) .
- تحذف الألف والنون ، فتصبح فعلات (ب/ب ـ١/ب) .

٦ - مستفعلن :
- بحذف السين يصبح المقطع الأول قصيراً ، أى مفاعلن (ب /-/ب ـ١) .
- بحذف التاء يصبح المقطع الثانى قصيراً ، أى مفتعلن (-/ ب/ب ـ١) .

٧ - متفاعلن :
- تسكن التاء فتتحول إلى مستفعلن (-/-/ب ـ١) .
- تحذف التاء فتتحول إلى مفاعلن (ب/-/ب ـ١) .
- تسكن التاء وتحذف الألف فتتحول إلى مفتعلن (-/ب/ ب ـ١) .

٨ - مفعولات : تحذف الفاء ، فتصبح مفاعيل (ب/-/ ـ١ ب)(٨٤) .

وبعد أن عرضنا لمجموعات التفعيلات ، والحذف والتسكين فى هذه التفعيلات ، ننتقل إلى إمكانية إعادة ترتيب الأوزان العربية على أساس جوهر الإيقاع غير المتغير كما ، وغير المنفصل تتابعاً (ب ـ١) أو الوتد المجموع . وقد اشترط فايل لنواة المقاييس أن تنتظم فى غيرها من المقاطع لحدوث الإيقاع حين ذكر « أنها لا تبقى منعزلة ، ويمكن أن

تؤثر حينما تنتظم إيقاعياً مع المقاطع المحايدة ، أى المقاطع التى ليس عليها ضغط ، وهى إما قصيرة أو طويلة[٨٥] . وهذا الربط ينشط النواة إيقاعياً ، فلا تفقد خلال المحيطات المختلفة مع المقاطع المحايدة خاصيتها . وأضاف فايل إلى ما سبق شروطا فى علاقتها بهذه المقاطع وتتابعها ؛ إذ يقول : هناك قانونان يسيران هذا التكوين :

١ - إن النواة لا يمكن أن تتتابع مرتين بصورة مباشرة واحدة تلو الأخرى .

٢ - إنها لا يمكن أن تتحد بأكثر من مقطعين غير منبورين ، وكميتهما مقطعان محايدان[٨٥] .

وأعرض لهذا الترتيب فى إيجاز :

* جوهر الإيقاع
+ مقطع طويل
أو + مقطعان طويلان
أو + مقطعان قصيران + مقطع طويل

١ - جوهر الإيقاع + مقطع طويل← ب ـُـ (فعولن) × ٤ = شطر المتقارب .

٢ - جوهر الإيقاع + مقطعان طويلان← ب ـُـ ـ ـ (مفاعيلن) × ٢ = شطر الهزج

٣ - جوهر الإيقاع + مقطعان قصيران + مقطع طويل ← ب ـُـ ب ب ـ (مفاعلتن) × ٣ = شطر الوافر

٤ - تتبادل فعولن + مفاعيلن × ٤ = بحر الطويل .

* مقطع طويل + جوهر الإيقاع← ـ ب ـُـ (فاعلن) .
أو مقطعان طويلان + جوهر الإيقاع← ـ ـ ب ـُـ (مستفعلن)
أو مقطعان قصيران + مقطع طويل + جوهر الإيقاع← ب ب ـ ب ـُـ (متفاعلن)

٥ - فاعلن × ٤ = شطر المتدارك
٦ - مستفعلن × ٣ = شطر الرجز
٧ - متفاعلن × ٣ = شطر الكامل
٨ - تتبادل مستفعلن + فاعلن × ٤ = بحر البسيط .

* مقطع طويل + جوهر الإيقاع + مقطع طويل← فاعلاتن (ـ ب ـُـ ـ) .
أو مفاعيلن + فاعلاتن + مفاعيلن
أو تتبادل فاعلاتن + فاعلن
أو فاعلاتن + مستفعلن + فاعلاتن
أو مستفعلن + فاعلاتن + فاعلاتن

٩ - فاعلاتن × ٣ = بحر الرمل
١٠ - مفاعيلن + فاعلاتن + (مفاعيلن (غير أنها تحذف دائماً ، فهو مجزأ وجوباً) ← شطر المضارع
١١ - فاعلاتن + فاعلن × ٤ = بحر المديد
١٢ - فاعلاتن + مستفعلن + فاعلاتن = شطر الخفيف
١٣ - مستفعلن + فاعلاتن + فاعلاتن = شطر المجتث

* مقطعان طويلان + جوهر الإيقاع← مفعولات
يجب أن تتبادل مع (مستفعلن)
مفعولات + مستفعلن + مستفعلن
مستفعلن + مستفعلن + مفعولات
مستفعلن + مفعولات + مستفعلن

١٤ - مفعولات + مستفعلن + (مستفعلن) [مجزوء دائماً] ← شطر المقتضب .
١٥ - مستفعلن + مستفعلن + مفعولات← شطر السريع
١٦ - مستفعلن + مفعولات + مستفعلن ← شطر المنسرح[٨٦] .

وبحر الطويل يبدأ بتفعيلة مكونة من الوتد المجموع يليه سبب خفيف (فعولن) ، أو النواة ذات المقطع المزدوج غير المتغير + مقطع محايد (ب ـُـ ×) . وهذا فى وصف فايل (أقدام ذات مقاطع ثلاثة من الإيقاع الصاعد)[٨٧] .

أما التفعيلة الثانية فإنها مكونة من الوتد المجموع يليه سببان خفيفان (مفاعيلن) أو النواة + مقطعان محايدان (ب ـُـ × ×) . وهذا فى وصف فايل أيضاً « أقدام ذات مقاطع أربعة من الإيقاع الصاعد »[٨٨] . ويتكرر المقياسان مرتين فى كل شطر ، أى أن جوهر الإيقاع أو الوتد يعلو بالنغم فى أول البيت ، ويستمر وروده به بطريقة غير متساوية ، حيث إن الفصل بالمقاطع المحايدة ليس هو هو بين جواهر الإيقاع المتتالية . ويكسب البحر مباشرة بهذا قوة نغمية سريعة فى أوله لورود جوهر الإيقاع فى البدء مباشرة ؛ وبتعبير فايل « الشكل المكون من النواة + مقاطع محايدة يستتبع تأثيراً أقوى للإيقاع الصاعد ، وهذه التفعيلات ذات إيقاع أصيل أو التفعيلات الرئيسية (Die Stammfüße)»[٨٩] . ويقصد التفعيلات الثلاث المبدوءة بالوتد المجموع (فعولن [ب ـُـ ×] ، ومفاعيلن [ب ـُـ × ×] ، ومفاعلتن [ب ـُـ ب ب ـ] وهى السبب فى ثبات النغم الصاعد والإيقاع المستمر .

ويرى أن علو النغم فى أول البيت واضطرابه بطريقة غير متساوقة هو الذى يجعل هذا البحر محبباً لدى الشاعر ، لأنه يلفت إليه أذهان السامع بمجرد سماعه للإيقاع الأول[٩٠] .

وبحر البسيط يبدأ بتفعيلة مكونة من سببين خفيفين يليهما وتد مجموع (مستفعلن) ، أو مقطعين محايدين + النواة (× × ب ـُـ) ، وهى أقدام ذات أربعة مقاطع من الإيقاع الصاعد[٩١] . أما التفعيلة الثانية فمكونة من سبب خفيف يليه وتد مجموع (فاعلن) أو مقطع محايد + النواة (× ب ـُـ) ، وهى أيضاً أقدام ذات مقاطع ثلاثة من الإيقاع الصاعد[٩٢] . وهما التفعيلتان المتحدتا الإيقاع اللذان يطلق عليهما فايل التفعيلات القافزة المبدوءة بالسبب وليس بالوتد ، أو الإيقاع السريع (Die Springfüße) ، فالبحر يبدأ بسببين خفيفين وكأنه نثر معتاد ثم تقفز النبرة بجوهر الإيقاع خافتة الوقع يعقبها سبب خفيف يتلوه جوهر الإيقاع فى قفزة خفيفة أيضاً[٩٣] . أى يستمر الإيقاع القافز أو السريع فى خفة أو بطء صاعداً حتى آخر البيت .

ويجعل تبادل التفعيلات التنويع فى النغم والاستغراق الزمنى للإيقاعات المتوالية مختلفاً ، وليس فى رتابة إيقاع التفعيلة الواحدة المكررة . ويختلف إيقاع البحر الطويل المفضل لدى شعراء ما قبل الإسلام للابتداء المباشر به واستمراره فى صعود غير رتيب حتى نهاية البيت . أما إيقاع البحر البسيط فيكون فى نهاية التفعيلات .

ويلزم الوافر تفعيلة واحدة مكونة من وتد مجموع يليه فاصلة صغرى (مفاعلتن) أو النواة + ثلاثة مقاطع محايدة (ب ـُـ × × ×) ، وهى أقدام ذات مقاطع خمسة من الإيقاع الصاعد ، أى أنه مكون من

تفعيلة رئيسية تتكرر ــ كما يقول فايل ــ ذات إيقاع صاعد قوى ، يبدأ بها البيت فيأتى جوهر الإيقاع الصاعد مباشرة فى أوله ثم يتوالى بعده مقطعان محايدان باضطراد حتى نهاية البيت[٩٤] . ويلاحظ أن رتابة الإيقاع في الوافر تجعله لا يرقى لمنزلة الإيقاع الناشىء عن توالى تفعيلتين مختلفتين لا تتساوى عندهما الفترة الزمنية مثلما يحدث بتوالى تفعيلة واحدة .

ويلزم الكامل تفعيلة واحدة مكونة من فاصلة صغرى يليها وتد مجموع (متفاعلن) ، أو ثلاثة مقاطع محايدة + النواة (× × × ب ـ١) ، وهى أقدام ذات مقاطع خمسة من الإيقاع الصاعد ، أى أنه مكون من تفعيلة رئيسية تتكرر كما يقول فايل ذات إيقاع قافز أو سريع[٩٥] .

وبحر الطويل والوافر المتكونان من التفعيلات ذات الإيقاع الأصيل هى بحور تقع فى مقدمة الدوائر ، أما بحرا البسيط والكامل المكونان من تفعيلات ذات إيقاع قافز فى الموضع الثانى من الدوائر ، والنواة ــ كما وضح ــ لا تتكرر مرتين بطريقة مباشرة ، وليس بينها وبين مايليها أكثر من مقطعين محايدين أو مقطع محايد ووتد غير منبور ، وذلك ــ كما يقول فايل ــ لأن الضغط الماثل فى النواة لايمكن أن ينتظم إيقاعياً بعدد كبير من المقاطع غير محدود [٩٦] .

والتنوع الذى تميز به بحرا الطويل والبسيط جعل إيقاعهما أقوى لسببين ــ كما يقول فايل ــ وهما :

- لعدم تكرار نواة الإيقاع بعد عدد محدد من المقاطع المحايدة فى كل التفعيلات .
- وعدم انتظام تتابع المقاطع وكثرتها بحيث تمكن الشاعر من أن يعبر عن فكرته بسهولة أيضاً[٩٧] .

ويتكون بحر الرجز من تكرير تفعيلة واحدة (مستفعلن) ، وهى مكونة من مقطعين طويلين متتاليين محايدين يعقبهما مقطع قصير وآخر طويل منبور ؛ ويمكن أن يصير المقطعان الأولان قصيرين . وهى تفعيلة قافزة النغم خافتة وإن كان جوهر الإيقاع بها صاعداً .

ويتكون بحر المتقارب من تكرار تفعيلة واحدة (فعولن) ، وهى تفعيلة رئيسية مكونة من جوهر الإيقاع (النواة) + مقطع محايد ،وهى تفعيلة ذات إيقاع صاعد رتيب لتكررها هى هى .

ويتكون بحر المديد من تكرار تفعيلتين هما (فاعلاتن) + (فاعلن) ، وتتكون الأولى من : مقطع محايد + النواة (جوهر الإيقاع) + مقطع محايد .وتتكون الثانية من : مقطع محايد + جوهر الإيقاع . ويلاحظ أن الاختلاف فى مواضع الإيقاع هنا يجعل النغم ثقيلا .

ويتكون بحر الهزج من تكرار تفعيلة واحدة رئيسية هى (مفاعيلن) ، وهى مكونة من جوهر الإيقاع + مقطعين محايدين . والإيقاع يتكرر فى رتابة وإن كان صاعداً ؛ بل إن تنوع مجزوءاته وتنوع ضروبه يجعل إيقاعها أكثر نغماً[٩٨] .

ويتكون بحر الرمل من تكرار تفعيلة واحدة ، هى (فاعلاتن) ،وهى مكونة من مقطعين محايدين يحصران جوهر الإيقاع (× ب ـ١ ×) ، وهى ثقيلة الإيقاع ضعيفة التأثير على الأذن .

ويرجع أن السبب فى قلة نظم الشعراء القدماء فى البحور الثلاثة السريع والمنسرح والخفيف يرجع إلى أنها تضم تفعيلة (مفعولات) ، التى تحتوى على وتد مفروق مكون من مقطع طويل منبور يتلوه مقطع قصير ،أى على خلاف مانجده فى الوتد المجموع ؛ وهذا مايجعل الإيقاع فيه هابطاً . ويقول فايل : لم يكن للإيقاع الهابط نصيب يذكر فى الشعر القديم ، فلم يرد به أى بيت مبدوء بالوتد المفروق أى بتفعيلة ذات وتد مفروق ، كما أنه لم يرد أى وزن تتكرر فيه تفعيلة ذات وتد مفروق دون أن تشاركها تفعيلة أخرى بها وتد مجموع . وفضلاً عن ذلك فإن الخليل لم يسجل أى تفعيلة ذات وتد مفروق مكونة من مقاطع ثلاثة أو خمسة كما فعل مع تفعيلات الوتد المجموع ، إذ لدينا (فعولن ، ومفاعيلن . .) وغيرهما[٩٩] .

وبناء على ماقدمنا فإن بحر السريع تتوالى فيه التفعيلة ذات جوهر الإيقاع الصاعد مرتين قبل أن تأتى تفعيلة (مفعولات) بعدهما ، وهى ذات إيقاع هابط لما تحتويه من وتد مفروق يتعرض لتغيير كبير . أما فى بحر المنسرح فتتبادل الإيقاعات الصاعدة والهابطة ، فيبدأ بإيقاع قافز فى (مستفعلن) يليه إيقاع هابط فى (مفعولات) ليعود بعدها الإيقاع القافز مرة أخرى . وأما فى بحر الخفيف فيلاحظ أن الفصل بين جوهرى الإيقاع الصاعد والهابط يكون بمقطعين محايدين ، على حين أن الفصل بين جوهرى الإيقاع الصاعدين فى الأوزان الأخرى يكون بمقطع واحد فقط[١٠٠] .

وأرى أن أكتفى بعرض هذه البحور دون الخوض فى تفصيلات أخرى ليس هذا موضعها ، راجياً أن تكون الأفكار الأساسية فى تصور فايل لبناء الدوائر والتفعيلات والبحور ، وكذلك العلاقة الجوهرية بين وحدة الإيقاع وكل هذه التشكيلات قد وضحت إلى الحد الذى يمكن معه أن تعاد النظرة إلى بعض المشكلات فى العروض العربى فى ضوئها .

الهوامش

١ - د. محمد عونى عبد الرؤف بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف ، انظر الفصول التى عالج فيها بالتفصيل النبر فى كل هذه المحاولات الأولى . من ص ٢٠ .

٢ - الكتاب السابق ص ٧٦ .
نقلاً عن : Holscher, Arabische MetriK .s . 383-389

٣ - I. Goldziher, Abhandlungen Zur Arabischen Philologie, Leiden, 1896, s.76.

٤ - بدايات الشعر العربى ص ٧٦

٥ - الكتاب السابق ص ٧٨

٦ - الكتاب السابق ص ٦٥

٧ - الكتاب السابق ص ٥٦ ، ٥٧ ، وص ٨٣ ، ٨٤ .

٨ - تفصيل ذلك فى كتابه :
M. Hartmann, Metrum und Rhythmus, giessen, 1896 ss. 2
وانظر أيضاً : بدايات الشعر العربى ص ٥٥ ، ٥٦

٩ - بدايات الشعرالعربى ص ٥٤ ، ٥٥

١٠ - تجدر الإشارة هنا إلى موقف اللغويين من الرجز إذ كانوا يتحرجون من الاستشهاد به على الظاهرة النحوية أو اللغوية لما يطرأ على كلماته ولغته وتركيبه جملته من أمور لضرورة الوزن والقافية .

١١ - د. شكرى عياد ، موسيقى الشعر العربى ص ٣١ .

١٢ - الكتاب السابق ص ٣٢

١٣ - الكتاب السابق ص ٣٢

١٤ - فى بدايات الشعر العربى تفصيل لهذه الأقدام .

١٥ - د. السيد محمد السيد البحراوى ، فى البنية الإيقاعية فى شعر السياب ، نحو منهج معاصر لدراسة الإيقاع فى الشعر العربى ، رسالة دكتوراة مخطوطة . جامعة القاهرة ١٩٨٣ ، ص ٨

١٦ -
M. Boulton; The Anatomy of Poetry, London 1953 p. 22.

١٧ - د. ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ١٤٤ ، ١٤٥ .

١٨ - د. عبد الرحمن أيوب : أصوات اللغة ص ١٣٩

١٩ - الكتاب السابق ص ٥٣ ، ٥٤

٢٠ - د. تمام حسان : مناهج البحث فى اللغة ص ١٣٩ ، ص =صامت ، ع= علة . والمقطع (ع ص) مقطع تشكيل غير أصواتى ، انظر فى ذلك ص ١٤٥ .

٢١ - د. محمود فهمى حجازى : المدخل إلى علم العربية ص ٥٢ ، ٥٣ .

٢٢ - موسيقى الشعر العربى ص ٥٣ ، ٥٤

٢٣ - Weil, G. Grundriss und System der altarabischen Metren, Wiesbaden, 1958 s. 25.

٢٤ - موسيقى الشعر ص ١٥٣

٢٥ - الكتاب السابق ص ١٥٤ ، ١٥٥

٢٦ - الكتاب السابق ص ١٥٧

٢٧ -
Weil, Grundriss s. 14.

٢٨ ـ الكتاب السابق ، ص ٣٥ .

٢٩ ـ سيبويه ، الكتاب ٤/٢٠٤ ، ٢٠٦

٣٠ ـ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ٣/٨١٥

٣١ - بدايات الشعر العربى ص ١٦١ .

٣٢ - Weil, Grundriss s.24.

٣٣ - قد تتاح لى فرصة نقل هذا الكتاب إلى العربية فى وقت قريب بناءً على رغبة أحد الزملاء الأفاضل ، ولكن انشغالى بنقل دراسات أخرى يحول دون ذلك فى الوقت الحاضر .

٣٤ - بدايات الشعر العربى ص ٨٠

٣٥ - Weil, Grundriss s.25.

٣٦ - الكتاب السابق ص ٢٥ ، ٢٦ .

٣٧ - د. السيد البحراوى ، فى البنية الإيقاعية لشعر السياب ص ١٠ .

٣٨ - الأصوات اللغوية ص ١٦٩ .

٣٩ - كمال أبو ديب ، فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ص ٢٢٠ .

٤٠ - الكتاب السابق ص ٢٣٠ : ٢٣١ .

٤١ - فى البنية الإيقاعية فى شعر السياب ص ٦ ، نقلاً عن :
Attridge, The Rhythm of English Poetry 1982 p. 76 - 78 .

٤٢ - د. محمد مندور ، فى الميزان الجديد ص ٢١٤ .

٤٣ - فى البنية الإيقاعية فى شعر السياب ص ٢٤ .

٤٤ - الرسالة السابقة ص ٢٤ ، نقلاً عن :
A. Stein, Meter and Meaning in Gross, The Structure of Verse, p. 196 .

٤٥ - فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ص ٣٠٦ .

٤٦ - الأصوات اللغوية ص ١٧٠ .

٤٧ - دروس فى علم أصوات العربية ، ترجمة صالح القرماوى ص ١٩٤ ، ١٩٧.

٤٨ - الكتاب السابق ص ١٩٨ .

٤٨ - الكتاب السابق ص ١٩٨ .

٤٩ - مناهج البحث فى اللغة ص ١٦٠ .

٥٠ - فى الميزان الجديد ص ٢٣٣ ، ٢٣٤ .

٥١ - موسيقى الشعر العربى ص ٥٣ .

٥٢ - الكتاب السابق ص ٥٥ .

٥٣ - فى الميزان الجديد ص ٢٣٤ .

٥٤ - Weil, Grundriss s. 33, 46, 47.

٥٥ - فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ص ٨ .

٥٦ - الكتاب السابق ص ٤٤ .

٥٧ - الكتاب السابق ص ٢٣٠ .

٥٨ - الكتاب السابق ص ٤٨ .

٥٩ السابق ص ٥٣ .

٦٠ - السابق ص ٥٩ .

٦١ السابق ص ٩٦ .

٦٢ - السابق ص ٩٨ .

٦٣ ـ السابق ص ٣٣٦ ، ٣٣٧ ، × = نبرقوى ، ٨ = نبر خفيف .

٦٤ - السابق ص ٧٤ ، ٧٥ .

٦٥ - السابق ص ٣٣٢ .

٦٦ - السابق ص ٣٦٤ .

٦٧ - السابق ص ٢١٢ .

٦٨ - السابق ص ٢١٢ .

٦٩ - السابق ص ٢١٠ .

٧٠ - السابق ص ٢٢١ .

٧١ - السابق ص ٣٤٢ : ٣٤٦ .

٧٢ - السابق ص ٣٨٨ .

٧٣ - بدايات الشعر العربى ص ٨٠ .

٧٤ - كتاب العروض ، تحقيق د. حسن شاذل مزهود ص ٤٢ .

٧٥ - الكتاب السابق ص ٥٨ ، ٥٩ .

٧٦ - Weil, Grundriss s. 40.

٧٧ - Ibid S. 40 . 41 .

٧٨ - Weil, Grundriss s. 44, 45 .

٧٩ - فى الميزان الجديد ص ٢٤٠ .

٨٠ - الكتاب السابق ص ٢٤٠ .

٨١ - الكتاب السابق ص ٢٤١ .

٨٢ - بدايات الشعر العربى ص ١٤٧ .

٨٣ - انظر الفصل الخامس من كتاب فايل : Weil, Grundriss s. 60
وهو بعنوان : أساس الأوزان العربية القديمة ونظامها ، وهو أهم فصول الكتاب الذى يتكون من ستة فصول :

الأول بعنوان : عرض المشكلة :
1 - Die Problemstellung

والثانى : نظرية الدوائر عند الخليل .
2 - Die Kreistheorie des Khalil.

والثالث : مدلول الدوائر الخمس والغرض منها
3 - Sinn und Zweck der Funf Kreise

والرابع : تخطيط لتاريخ علم العروض
4 - Skizze einer Geschichte der Wissenschaft vom Arud.

والخامس : أساس الأوزان العربية ونظامها :
5 - Grundriss und System der altarabischen Metren
والسادس : الأوزان الكمية عند اليونانيين والعرب
٦ - Die quantitierenden Metren bei Griechen und Arabern.
وذيل: نصوص من المصادر العربية المقتبس منها :
Anhang. Texte der zitierten arabischen Quellen

٨٤ - Weil, Grundriss ss. 27ff.
وانظر ، أيضاً : بدايات الشعر العربي من ص ٢١٦ : ٢١٨ .

٨٥ - Weil, Grundriss s. 60.

٨٦ - Ibid s. 66 : 69.
وبدايات الشعر العربي ص ٢١٨ : ٢٢٣

٨٧ - Weil, Grundriss s. 61.

٨٨ - Ibid s./61.

٨٩ - Ibid s./64

٩٠ - Ibid s. 72.

٩١ - Ibid s. 61.

٩٢ - Ibid s. 61.

٩٣ - بدايات الشعر العربي ص ١٤٣

٩٤ - Weil, Grundriss. s. 64.

٩٥ - Ibid s 64.

٩٦ - Ibid s. 78.

٩٧ - Ibid s 73.

٩٨ - Ibid s. 73

٩٩ - Ibid s. 73.

١٠٠ - Ibid s. 73.
وبدايات الشعر العربي ص ١٥١